



HORIA HULBAN

George Bernard Show
O FILOSOFIE
A LIMBAJULUI




GRAPHIX



HORIA HULBAN

GEORGE BERNARD SHAW
O FILOSOFIE A LIMBAJULUI

Editura GRAPHIX
IAȘI-1992

Coperta: reproducere după un desen de James Montgomery Flagg

ISBN: 973-95723-2-4



cuvînt înainte

Din diferitele etape ale preocupărilor mele legate de dramaturgia lui George Bernard Shaw, m-au atras, pe rînd, aspecte extrem de variate ale operei sale: conținutul de un înalt umanism al pieselor, ascutita critică a moravurilor epocii și societății contemporane lui, adîncă pătrundere în resorturile cele mai ascunse ale sufletului omenesc, spiritul polemic, ascuțimea inteligenței și lipsa de conformism, caracterul paradoxal al aforismelor, în fine, stilul său scilpitor, concretizat în poezia, muzicalitatea și forța de expresie cu totul deosebită a limbajului, al cărui secret am dorit să-l pătrund. Această ultimă încercare s-a dovedit a fi cea mai dificilă, căci, după propria mărturisire a dramaturgului, „Dacă un scriitor spune ceea ce are de spus cu toată acuratețea și vigoarea de care este capabil, stilul său va avea grijă de sine însuși”. A descifra stilul lui G.B.Shaw înseamnă deci a descifra sensul ideilor sale și a analiza competența lingvistică a dramaturgului, încercînd să realizez sinteza celor două elemente. Fără a cunoaște această competență lingvistică, ca orice cititor pasionat al operei dramatice, aveam sentimentul existenței sale. Îmi rămînea deci să determin, de data aceasta cu mijloacele specifice cercetătorului stilului, ale lingvistului și criticului literar, modul specific al manifestării sale, domeniile cele mai semnificative de expresie, măsura în care această competență lingvistică se datora unui simț înnăscut al limbii sau unei preocupări constante față de problemele sale specifice, preocupări menite să sporească și să îmbogățească mijloacele de expresie ale artei scriitoricești. Urmărind această ultimă idee, am ajuns la o concluzie care nu este surprinzătoare pentru un dramaturg înzestrat cu calitățile profesionale și cultura multilaterală de care a dat dovadă Shaw. Un adevărat enciclopedist al epocii moderne, scriitorul s-a dovedit un pasionat observator al limbii vii, un cercetător neobosit al evoluției istorice a limbii, un teoretician al problemelor limbajului și un artist care, prin intuiție, demonstrează calitățile psiholingvistului modern.

În diverse ocazii, Shaw și-a exprimat opiniile teoretice asupra funcțiilor limbajului în viața socială. Cele mai importante articole și cuvântări ale sale asupra acestui subiect au fost adunate cu migală și publicate de Abraham Tauber în volumul antologic *Shaw on Language*. Celebra piesă *Pygmalion* a stimulat interesul criticii prin ambianța sa stilistico-dialectală, reușind chiar să atragă atenția milioaneilor de spectatori și de cititori ai piesei din lumea întreagă asupra semnificației sociale a diferențierii dialectale a vorbitorilor englezi. Dar foarte puțini cititori au devenit conștienți și prea puțini critici literari și-au exprimat convingerea sau au argumentat că ceea ce se găsește în spatele acestei opere dramatice, sau în spatele numeroaselor articole teoretice pe care le-a scris Shaw nu este un punct de vedere întâmplător, ocazional, ci o meditație constantă asupra funcțiilor limbii și vorbirii în cadrul vieții sociale, o încercare coerentă de elaborare, chiar în cadrul operei sale artistice, a propriei sale filosofii asupra problemelor limbajului. Această meditație asupra unor probleme de natură lingvistică nu este la Shaw un element exterior, ci însăși substanța operelor sale dramatice, constituie simultan pentru creația sa ceea ce în limbajul tehnic modern se numește *input* și *output*, cu alte cuvinte este lucrul despre care scrie și modul în care scrie, este atât conținut cât și stil. Acest volum reprezintă doar o parte a unei mai vaste încercări de a descifra semnificația artistică a acestei complexe ambianțe lingvistico-stilistice, lăsând, pentru moment, deoparte întreaga serie a pieselor în care Shaw întrebuințează dialectele limbii engleze ca principal material de construcție a unor partituri de o înaltă virtuozitate.

Analogia lingvistică existentă între o piesă ca *Pygmalion*,¹ doar menționată în acest volum, și *Back to Methuselah*, căreia îi acordăm o deosebită atenție, sau dintre aceasta din urmă și celelalte aspecte abordate în eseurile incluse, nu este o asemănare de suprafață, ci una de structură adâncă. Ea nu constă în asemănarea ideilor referitoare la utilizarea limbii în anumite împrejurări bine definite, ci într-o similitudine mult mai profundă, de sens, care își are rădăcina în filosofia specifică scriitorului asupra limbii și vorbirii, asupra caracterului social al limbajului. Descifrarea acestor elemente a devenit nu numai posibilă, ci absolut necesară în contextul dezvoltării cercetărilor interdisciplinare moderne, iar prezenta încercare o considerăm o modestă abordare critică a imenselor resurse artistice de care a dat dovadă unul din cei mai desăvârșiți artiști ai cuvântului din literatura engleză.

¹ Am încercat să analizăm această piesă într-un volum separat intitulat „George Bernard Shaw, *Pygmalion*”, Tabel cronologic, prefață, note, referințe critice și bibliografie de Horia Hulban, în românește de Petru Comarnescu, Editura Albatros, București, 1990.

În prezentul volum am respectat ortografia lui G. B. Shaw, conform ediției de opere complete menționată în bibliografie.

1. BACK TO METHUSELAH: O FILOSOFIE A LIMBAJULUI

1.1. IN THE BEGINNING

Piesa *Back to Methuselah* a constituit subiectul a nenumărate studii critice, care au încercat să releve substanța filosofică a acestei opere a vizionarului Shaw. În esență, rezultatul dezbaterilor a fost destul de contradictoriu, căci, în afara unei recunoașteri aproape unanime a lipsei unor „virtuți” scenice deosebite ce ar putea fi atribuite pentalogiei, discuția s-a axat prea mult asupra posibilității sau imposibilității prelungirii vieții în limitele stabilite de Shaw. Într-o carte despre dramaturg care a devenit clasică, Archibald Henderson scrie de exemplu: „That the tale of the longlivers is by no means wholly fantastic and impossibilist is indicated by the noteworthy coincidental circumstance that, since the appearance of this play, a number of scientists of repute have predicted, on the basis of evolutionary advances in science, the considerable prolongation of human life, widening of the normal span, as one of the indicated eventualities of the future”.¹ Credem că această pentalogie trebuie considerată ca o alegorie de o mare modernitate, bazată pe meditația omului asupra condiției sale și asupra posibilităților propriiei existențe, a forțelor motrice care stau la baza dezvoltării sale biologice și sociale. Nu trebuie să uităm că răspunsurile la unele probleme pe care le-a ridicat Shaw nu au fost date pînă astăzi decît parțial, cu toată dezvoltarea impetuoasă a științei și filosofiei. Știința, rezolvînd multe întrebări, dobîndește posibilitatea de a ridica altele noi în încercarea de a da un răspuns cît mai cuprinzător.

Prospectarea viitorului este comună atît artei cît și științei, în ciuda mijloacelor și procedeeelor lor specifice de lucru. Dacă speculația în știință se bazează pe explorare și analiza sistematică, fantezia, jucînd și ea un rol important, în artă speculația îmbracă adesea forma contemplării. Nu arareori ea depășește limitele experienței, neavînd posibilitatea demonstrației. În cazul lui Shaw, această situație se întîlnește datorită dorinței scriitorului de a cuprinde imense intervale de timp, care nu pot fi cercetate nici de către cele mai îndrăznețe prospectări pe baze științifice. Ni se pare, în această situație, extrem de important sensul global al prospectării, angajarea scriitorului față de o cauză umanistă pe care încearcă să o slujească. Critica unor aspecte ale alegoriei shaviene este necesară. Ea nu trebuie însă, în acest context, să impieteze asupra relevării îmbinării fericite a planului

semnificației cu cel al expresiei. Alegoria lui Shaw se impune ca un mijloc de expresie artistică a unei concepții generoase și, destul de frecvent, în concordanță cu progresul actual al cercetărilor științifice. Dacă alegoria aparține de poetică și nu de știință, ea nu poate fi interpretată în afara specificului cunoașterii artistice, deosebită de cea științifică, dar înrudită cu aceasta. Discutînd raportul dintre filosofia artistică a pieselor lui Shaw și specificul previziunii științifice, dintre poziția umanistului și a cercetătorului fenomenelor lumii materiale și sociale, este utilă reamintirea unor teze fundamentale, care în formularea lui Henri Wald sună astfel: „Puțini mai contestă că între știință și artă există asemănări esențiale. Știința nu poate progresa fără fantezie, iar arta nu se poate dezvolta fără cunoaștere. Într-o ipoteză științifică există și ficțiune, iar într-o operă de artă există și adevăr. Invenție și descoperire există atît în știință, cît și în artă. Însă tot atît de esențiale sînt și deosebiriile dintre creația științifică și cea artistică. Prin știință, determinismul lumii se impune omului; prin artă, libertatea omului se impune lumii. Prin știință, omul acceptă o anumită umilire, în fața lumii; prin artă, el își manifestă îndrăzneala față de această lume. În știință, vedeta este obiectul; în artă, vedeta este subiectul. Arta, spre deosebire de știință, nu este „denotarea” obiectului, ci „conotarea” atitudinii pe care subiectul o ia față de obiect. Savantul *cercetează* obiectul, artistul îl *întrebuințează* pentru a se *exprima*. Pentru a căpăta expresie artistică, nevoile unei epoci trebuie să devină năzuințele unui artist. Exprimîndu-se pe sine, artistul dă glas întregii sale epoci. Știința îndreaptă atenția oamenilor în afara lor, în vreme ce arta le îndreaptă atenția spre ei înșiși. Știința tinde să reducă viața omului la activitatea sa intelectuală, arta tinde să restabilească echilibrul dinamic dintre trăire și gîndire, subiect și obiect, mijloace și scopuri”.² În opera sa, Shaw abordează o ipoteză profund umanistă a dezvoltării sociale a omenirii. Este o ipoteză bazată pe studiul semnificațiilor celor mai importante ale diferitelor etape de dezvoltare, pe descifrarea năzuințelor de perfecționare ale omului ca ființă biologică și ca ființă socială. Importantă pentru artist nu este atît redarea istoriei, cît evocarea spiritului ei; nu este conturarea exactă a liniilor de dezvoltare, ci a implicațiilor opțiunilor de evoluție.

În acest context, Shaw meditează asupra rolului limbii și vorbirii în viața socială. Este, în esență, o încercare coerentă de a elabora în cadrul unei opere artistice o filosofie a limbajului. Prin intermediul limbii, concretizată prin vorbire, oamenii comunică între ei; ei își transmit informații și își formulează idealuri. Prin funcția de cunoaștere a limbii este posibilă conservarea de către omenire a bunurilor culturale dobîndite prin eforturile a nenumărate generații. Dar limba este și un mijloc de expresie a celor mai intense emoții, provocate omului de mediul natural și social în care trăiește. Toate funcțiile principale ale limbajului, împreună cu marele său dinamism, sînt puse în lumină de pentalogia lui Shaw. Semnificația socială a limbajului ajunge în *Back to Methuselah* pe prim plan în trei dintre piese: în partea I, *In the Beginning*, partea a IV-a, *Tragedy of an Elderly Gentleman* și în

partea a V-a, *As Far as Thought Can Reach. Tragedy of an Elderly Gentleman* prefigurează, după părerea noastră, dramele „neînțelegerii”, „lipsei de comunicabilitate” a epocii noastre, care a făcut din „tragedia limbajului”, în mod exagerat, tragedia vieții moderne. Pe de altă parte, ni se pare că, din punctul de vedere al realizării sale, pentalogia câștigă mult tocmai în aceste episoade în care este valorificată arta cuvântului. Limbajul personajelor nu constituie numai un mijloc de comunicare al unor idei și sentimente, ci devine, paralel cu această funcție de bază a sa, și un instrument al cunoașterii artistice, al unei cunoașteri general umane mai largi, mai bogate și profunde. În alte situații ale pentalogiei, limbajul personajelor devine expresia imposibilității cunoașterii, afectând, implicit, funcția sa de comunicare. Transformarea limbajului în substanța operei dramatice a îmbrăcat la Shaw, în diferite perioade ale creației sale, forme extrem de variate, una din cele mai reușite întruchipări constituind-o piesa *Pygmalion*. Scopul urmărit frecvent de dramaturg pe parcursul vastei sale opere este de a releva problemele sociale ale vorbirii, instrumentul comunicării umane. Scriitorul a fost însă pe deplin capabil să imprime o funcție artistică unor mijloace și procedee de lucru care par, la prima vedere, specifice doar lexicologului și lingvistului în general. Shaw știe să smulgă comedia nu numai din situații ci și din cuvânt, devenit mijlocul său de studiu al gândirii și comunicabilității umane.

Alegoria de la care vom porni analiza acestei problematice este subtilă dar transparentă prin apelarea la un mit familiar oamenilor încă din timpuri străvechi: mitul Grădinii Paradisului și al existenței primilor oameni. Importanța miturilor în dezvoltarea procesului cognitiv într-o anumită etapă de dezvoltare a omenirii a fost deosebită, căci „Într-o vreme în care viața pragmatică și afectivă era mult mai intensă decât activitatea intelectuală și cognitivă, mitul era singura modalitate de înlănțuirea coerentă a ideilor. Miturile au fost întotdeauna menite să stabilească o legătură între ceea ce oamenii *puteau* să facă și ceea ce *doreau* să facă. Prin mituri, oamenii fandau în necunoscut și în viitor, căutând să înțeleagă trecutul, începutul, originea”.³ Prelucrarea unei alegorii fundamentale bine cunoscute îi permite lui Shaw, prin împrumutarea convențiilor gata stabilite, realizarea tipicei sale lovitură de teatru, așa cum a făcut și în cazul mitului lui Pygmalion, transformarea temei. Tema Demiurgului este transformată în tema propriei dezvoltări, care este deosebit de fertilă din punct de vedere dramatic.

Mitul mai prezintă un avantaj, de loc neglijabil în dramaturgie: reducerea problemelor limbajului la doi interlocutori. Funcția de bază a acestuia, cea de comunicare, este astfel păstrată, în timp ce experiența de milenii a milioanelor de oameni, care a avut ca rezultat dezvoltarea sa, este concentrată în experiența cuplului Adam și Eva, fără de care valorificarea dramatică a acestei probleme ar fi fost imposibilă.

Nu este de mirare că, în cadrul acestui context alegoric, gândirea, ca

rezultat al reacției față de mediul înconjurător, îmbracă forma vocilor pe care le aud Adam și Eva. Gîndirea lor se concretizează într-o formă de limbaj interiorizat, fără a putea fi însă dizolvată în limbaj, acesta din urmă presupunînd atît comunicarea mesajului, cît și răspunsul, prin intermediul aceluiași cod, din partea aceluia care a receptat mesajul.⁴

EVE. The garden is full of voices sometimes. They put all sorts of thoughts into my head.

ADAM. To me there is only one voice. It is very low; but it is so near that it is like a whisper from within myself. There is no mistaking it for any voice of the birds or beasts, or for your voice.

EVE. It is strange that I should hear voices from all sides and you only one from within. But I have some thoughts that come from within me and not from the voices. The thought that we must not cease to be comes from within.⁵

Modul pe care Bernard Shaw l-a ales pentru a reprezenta din punct de vedere dramatic gîndirea și evoluția ei în cazul celor două personaje ne demonstrează că alegoria sa nu încearcă să impună teza unei gîndiri extralingvistice. În alegoria biblică, șarpele ocupă un loc important. În alegoria lui Shaw, el devine oglinda cu ajutorul căreia descifrăm evoluția gîndirii eroilor pe măsura învingerii greutăților legate de perfecționarea, îmbogățirea limbii cu termenii abstracți necesari unei gîndiri mai evolute. Trecerea de la concret la abstract în limbă și gîndire, caracteristică tuturor limbilor, este perfect sugerată din punct de vedere dramatic de dialogul dintre Adam și Eva. El corespunde pe plan lingvistic etapei de dezvoltare a limbajului, prin intermediul căruia noțiunea nou formată este comunicată interlocutorului și acceptată, ca rezultat al necesității. Modul concret de realizare, pe de o parte, confirmă teza dramaturgului conform căreia gîndirea este profund dramatică și ea poate constitui substanța unei piese de teatru:

EVE. And now some day, in spite of all my care, you will fall on your head and become dead.

ADAM. Dead? What word is that?

EVE/*pointing to the fawn*/Like that. I call it dead.⁶

Dialogul demonstrează într-un mod convingător efortul de generalizare, de abstractizare care a fost investit în cuvîntul *dead*. De la starea căprioarei intrată în putrefacție, primul animal mort cu care eroii alegoriei de inspirație biblică intră în contact, și pînă la starea în care ar putea ajunge ei este o distanță enormă. Generalizarea a putut fi însă realizată cu ajutorul gîndirii, prin care s-a stabilit identitatea dintre semnul verbal și noțiune și care, la rîndul său, nu s-a putut

dezvolta decît prin ele. Cuvîntul abstract anticipează viitorul și nu se limitează la caracterizarea prezentului, căci, „În sens strict, vorbele nu se referă niciodată la prezent. Ele vizează trecutul, pe care îl rezumă, și viitorul pe care îl prevăd. Ele exprimă, așadar, *amintiri* și *așteptări*. Lucrurile prezente pot fi pur și simplu *arătate*. Cuvintele nu vizează prezentul, după cum nu vizează nici individualul. Cînd se referă la un lucru individual și prezent, cuvintele îl încadrează într-un gen, care are o față orientată spre trecut și cealaltă orientată spre viitor”.⁷ Pentru cerințele prezentului nu ar fi fost necesară denumirea stării, ci ar fi fost cu totul suficientă arătarea căprioarei moarte. Dezvoltarea gîndirii în acest caz nu ar fi însă posibilă, căci personajele ar fi rămas în limitele observației senzoriale, ceea ce nu este același lucru cu cunoașterea. Fiind pe deplin conștient de acest lucru, Shaw scria sub forma unui aforism din pentalogie: „Consciousness of a fact is not knowledge of it: if it were, the fish would know more of the sea than the geographers and the naturalists”.⁸

În întruchiparea șarpelui, gîndirea devine în piesă personaj dramatic. Ea continuă procesul de abstractizare pe linia formării tuturor categoriilor gramaticale necesare procesului comunicării, integrîndu-se sistemului limbii:

THE SNAKE. I can talk of many things. I am very wise. It was I who whispered the word to you that you did not know. Dead. Death. Die.⁹

Abstractizarea nu poate avea loc pe baza unui singur exemplu. Doar luarea în considerație a nenumărate cazuri similare și, foarte frecvent, neidentice, care prezentînd puncte esențiale comune au în același timp variații individuale, poate permite generalizarea care stabilește ceea ce este caracteristic pentru o noțiune abstractă. Dacă în cadrul alegoriei considerăm șarpele ca fiind conștiința în dezvoltare a personajelor, atunci ni se pare logic să afirmăm că pielea lepădată, despre care vorbește șarpele, constituie un alt element din șirul acelora care au permis atingerea gradului de abstractizare la care a ajuns adjectivul *dead* în cele două contexte întrebuintate: o dată cu referire la un întreg, căprioara care a încetat din viață, iar apoi cu referire la o parte lepădată a unui întreg care a rămas viu. Acest mod de abordare ni se pare a fi util pentru urmărirea modului în care Shaw a înțeles procesul prin care s-a ajuns la abstractizarea cuvintelor și formarea noțiunilor complexe:

THE SERPENT. I made the word dead to describe my old skin that I cast when I am renewed. I call that renewal being born.¹⁰

Citatul este deosebit de semnificativ pentru modul în care Shaw a prelucrat alegoria biblică. Șarpele vorbitor, tentația care îi împinge pe Eva și Adam la

„păcatul original”, este cel mai important dintre elementele acesteia. Primul nivel de interpretare al acestui animal fabulos pornește în piesă de la sensul literal al termenului biblic, în care șarpele este văzut ca un șarpe, înzestrat cu puteri supranaturale: el are darul vorbirii, tentației, persuasiunii. Calitățile sale sînt calitățile fantastice ale alegoriei biblice. În replica comentată, aceste calități sînt degradate prin faptul că este obligat să se supună legilor biologice ale speciei sale. Fantasticul este redus la nivelul realului: șarpelui nu-i mai putem lua în serios toate celelalte calități supranaturale din moment ce este supus legilor biologice comune. Sau dacă le acceptăm, o putem face într-o singură ipostază, condiționată de înțelegerea faptului că în opera literară se vorbește despre un anumit lucru, dar prin el se înțelege altceva. În aceste condiții, sensul literal și sensul alegoric coexistă. Sensul alegoric al șarpelui din piesa lui Shaw nu mai coincide însă cu sensul biblic. La nivelul literal al termenului, el reprezintă unul din elementele naturii, supuse observației umane: un șarpe ca toți șerpii, care își schimbă pielea pentru a se supune legilor biologice ale creșterii caracteristice speciei sale. La nivelul figurat, el reprezintă gîndirea omului, care formulează concluzii de pe urma studierii mediului înconjurător, în care șarpele observat este un singur element din multitudinea celor studiate. Afirmatia șarpelui „I made the word dead to describe my old skin that I cast when I am renewed. I call that renewal being born” poate fi interpretată corect doar cu condiția urmăririi simultane a celor două nivele ale expresiei: cel propriu și cel figurat. Procedul nu este nou, ci el constituie un principiu de creație al scriitorului alegoric. Așa cum arată Tzvetan Todorov, „Mai întîi, alegoria implică existența a cel puțin două sensuri ale unui același cuvînt; afirmîndu-ni-se uneori că primul sens trebuie să dispară, alteleori că ambele sensuri trebuie să fie simultan prezente. În al doilea rînd, acest dublu sens este indicat în operă în mod *explicit*: el nu depinde de interpretare (arbitrară sau nu a unui cititor oarecare). Bazîndu-ne pe aceste două concluzii să ne reîntoarcem acum la fantastic. Dacă ceea ce citim este descrierea unui eveniment supranatural, cu toate acestea nefiindu-ne îngăduit să luăm cuvintele în sens literal, ci doar într-un alt sens care exclude supranaturalul, atunci fantasticul nu mai poate apărea. Există, așadar, între fantastic (subscris aceluia tip de texte care trebuie citite în sens literal) și alegoria pură, o întreagă gamă de subgenuri literare care se va constitui în funcție de doi factori: caracterul explicit al indicației și dispariția sensului prim”.¹¹

Acest dublu sens despre care vorbea Tzvetan Todorov este explicat de către dramaturg prin întreaga structură dramatică a primei părți a pentalogiei. Explicarea la nivel structural o vom putea demonstra urmărind logica diferitelor episoade și interpretînd semnificația generală a piesei. Ea este prezentă însă și la nivelul comentariului, chiar dacă o astfel de afirmație s-ar părea că are un caracter tautologic. Comentariul autorului este necesar întrucît nu orice cititor sau eventual spectator al acestei pentalogii are capacitatea de sinteză pe care o presupune

urmărirea pe diferite nivele a unei probleme atât de complexe. Acest cititor sau spectator poate fi ajutat însă să ajungă la o înțelegere cât mai complexă a intențiilor dramaturgului în cazul în care acesta îi furnizează un comentariu, adică o cheie cu ajutorul căreia va putea pătrunde mai ușor prin porțile care despart arbitrar într-o analiză diferitele nivele ale piesei. Să urmărim exemplul următor:

EVE. The new Adams and Eves might kill us. I shall not make them./*She sits on the rock and pulls him down beside her, clasping him to her with her right arm/.*

THE SERPENT. You must. For if you do not there will be an end.

ADAM. No: they will not kill us: they will feel as I do. There is something against it. The Voice in the garden will tell them that they must not kill, as it tells me.

THE SERPENT. The voice in the garden is your own voice.

ADAM. It is; and it is not. It is something greater than me. I am only a part of it.¹²

Din punct de vedere structural, între the Serpent și „the Voice in the garden” este pus un semn de egalitate. Din perspectiva alegorică a piesei, cele două elemente se identifică. Din punctul de vedere al semnificației, the Serpent și „the Voice in the garden” „is your own voice”, cu alte cuvinte „vocea lui Adam”, iar dacă extindem analiza și la alte pasaje similare, ea este și „vocea Evei”. Generalizarea este sensibilizată și mai pregnant prin existența expresiei sinecdotice „new Adams and Eves” ce exprimă noțiunea de „alți oameni”. În fine, Adam spune că această „voce” este și nu este a sa: „It is greater than me. I am only a part of it”. Vocea este deci rațiunea, care este atât produsul său cât și al generațiilor de alți oameni. Rațiunea se ridică împotriva uciderii vieții și impune necesitatea procreației, ridicând instinctul de conservare al speciei la nivelul înțelegerii necesității.

Apariția unor noțiuni determină crearea altora în cadrul unui sistem, fără de care funcția lor operațională ar fi extrem de redusă și incompletă. Este interesant de urmărit modul în care acest proces este redat de Shaw cu mijloacele specifice artei sale, ce poate împrumuta de la știință numai acele metode și procedee care pot fi adecvate scopului artistic propus. În cazul nostru, metalimbajul, o unealtă științifică întrebuințată de lingviști și logicieni, se arată perfect adecvată particularităților artei dramatice, bazată pe întrebări și răspunsuri:

THE SERPENT. Death is not an unhappy thing when you have learnt how to conquer it.

EVE. How can I conquer it?

THE SERPENT. By another thing, called birth.

EVE. What? (trying to pronounce it) B-birth?

THE SERPENT. Yes, birth.

EVE. What is birth?

THE SERPENT. The serpent never dies. Some day you shall see me come out of this beautiful skin, a new snake with a new and lovelier skin. That is birth.¹³

Metalimbajul dobândește dreptul de a fi considerat un fapt de stil ce caracterizează metoda de creație a scriitorului prin consecvența cu care apare în diferite episoade din *Back to Methuselah* și este o dovadă a originalității sale dramatice:

EVE. What is life ?

THE SERPENT. That which makes the difference between the dead fawn and the live one.

EVE. What a beautiful word! And what a wonderful thing! Life is the loveliest of all the new words.¹⁴

Ultima replică sugerează și credința că există o unitate între elementul fonetic și cel semantic al cuvântului, idee care re apare în piesă și în cazul altor cuvinte.

Aforismul paradoxal, pe care George Bernard Shaw l-a reprezentat cu strălucire, aduce un plus de originalitate operațiunilor de căutare ale codului comun, care stă la baza metalimbajului:

THE SERPENT. Yes: it was by meditating on Life that I gained the power to do miracles.

EVE. Miracles? Another new word.

THE SERPENT. A miracle is an impossible thing that is nevertheless possible. Something that never could happen, and yet does happen.¹⁵

Dacă în majoritatea exemplelor anterioare trebuia explicată interlocutorului noțiunea, în exemplul următor este pusă în valoare căutarea inversă, de găsire a noțiunii corespunzătoare datelor stabilite. Shaw sugerează astfel și ideea că a existat o „conștiință” a omenirii asupra golului creat de inexistența formulării conceptului. Această „conștiință” constituie în același timp un act de cultură și un mijloc care înarmează omul cu forța necesară pentru a acționa asupra mediului înconjurător.

EVE. To desire, to imagine, to will, to create. That is too long a story. Find me one word for it all: you, who are so clever at words.

THE SERPENT. In one word, to conceive. That is the word that means both the beginning in imagination and the end in creation.¹⁶

Indiferent dacă apelează la una sau la cealaltă din cele două posibilități care îi stau la dispoziție, procedeul întrebuițat nu se uzează, nu devine plicticos. El nu este un scop în sine, ci doar un mijloc perfect adecvat cerințelor artei dramatice. Prin el Shaw își face cunoscute și ideile despre viață, într-o manieră care îmbină inteligența cu umorul său caracteristic și neiertător față de inconsecvența umană:

ADAM...There is something that holds us together, something that has no word -

THE SERPENT. Love. Love. Love.

ADAM. That is too short a word for so long a thing.

...

THE SERPENT. Love may be too long a word for so short a thing soon. But when it is short it will be very sweet.¹⁷

Dinamismul procesului de codare-decodare devine în unele momente uluitor de rapid, rezolvarea unei dificultăți permițând formularea alteia, rezolvată cu la fel de mare vioiciune pentru a lăsa loc liber uneia noi, ca hrană a foamei de cunoaștere a celor două personaje. Nu putem să nu remarcăm și utilizarea frecventă a repetițiilor care, pe lângă efectul stilistic incontestabil, au și menirea de a impune fixarea noțiunii nou create:

ADAM. If I did not know that I loved Eve, at least I did not know that she might cease to love me, and come to love some other Adam and desire my death. Can you find a name for that knowledge?

THE SERPENT. Jealousy. Jealousy. Jealousy.

ADAM. A hideous word.

EVE. */shaking him/* Adam: you must not brood. You think too much.

ADAM. How can I help brooding when the future has become uncertain? Anything is better than uncertainty. Life has become uncertain. Love is uncertain. Have you a word for this misery?

THE SERPENT. Fear. Fear. Fear.

ADAM. Have you a remedy for it?

THE SERPENT. Yes. Hope. Hope. Hope.

ADAM. What is hope?

THE SERPENT. As long as you do not know the future you do not know that it will not be happier than the past. That is hope.

ADAM. It does not console me. Fear is stronger in me than hope. I must have certainty. */He rises threateningly/* Give it to me; or I will kill you when next I catch you asleep.¹⁸

Shaw a surprins cu o deosebită forță artistică semnificația temei „cunoașterii” din *Vechiul testament*. Analizînd aceeași problemă, Henri Wald comentează acest mit în felul următor: „Miturile nu sînt lipsite de raționalitate, ci de exactitate. Ele nu reflectează adevărata cauză și adevărata esență a lucrurilor și a evenimentelor, dar reflectă deja faptul de o extremă generalitate că lucrurile și evenimentele au o cauză și o esență. Numai că preponderența pragmaticului, *neputința*, și a afectivului, *frica*, mențin aceste adevăruri cu capul în jos. Este adevărat că omul marchează trecerea de la „paradisul” ignoranței la „infernul” cunoașterii, de la consum la producție, dar nu se prăbușește din rai pe pămînt, ci se înalță de la adaptarea la mediu la transformarea mediului. Cunoașterea este și ea „originară”, dar nici ea nu este un păcat, ci o virtute”¹⁹.

Shaw reliefează și el acest adevăr prin intermediul Evei, atunci cînd aceasta afirmă că „the serpent said that every dream could be willed into creation by those strong enough to believe in it”.²⁰ Odată învinsă frica, este învinsă și neputința. Prin muncă, săpînd, cultivînd cerealele, crescînd vitele, torcînd lîna, eroii alegoriei biblice ajung în actul al II-lea al piesei lui Shaw să transforme cunoașterea în „virtute” și să schimbe mediul înconjurător, transformîndu-se pe ei înșiși:

ADAM. What is that word? What is pure?

CAIN. Turned from the clay. Turned upward to the sun, to the clear clean heavens.

ADAM. The heavens are empty, child. The earth is fruitful. The earth feeds us. It gives us strength by which we made you and all mankind. Cut off from the clay which you despise, you would perish miserably.²¹

Această schimbare nu ar fi putut avea loc dacă fiecare pas înainte nu ar fi fost însoțit de o îmbogățire a cunoașterii. În alegoria lui Shaw, cunoașterea se transformă în siguranță și numai aceasta este capabilă să învingă frica.¹ Necesitatea sa devine subiectul unui dialog esențial pentru înțelegerea sensurilor piesei lui Shaw.

ADAM. Fear will drive me to anything. The serpent gave me fear. Let it now give me certainty or go in fear of me.

THE SERPENT. Bind the future by your will. Make a vow.

ADAM. What is a vow?

THE SERPENT. Choose a day for your death; and resolve to die on that day. Then death is no longer uncertain but certain. Let Eve vow to love you until your death. Then love will be no longer uncertain.

ADAM. Yes: that is splendid: that will bind the future.

EVE/*displeased, turning away from the serpent*/But it will destroy hope.

ADAM/*angrily*/ Be silent, woman. Hope is wicked. Happiness is wicked.

Certainty is blessed.

THE SERPENT. What is wicked? You have invented a new word.

ADAM. Whatever I fear to do is wicked. Listen to me, Eve; and you, snake, listen too, that your memory may hold my vow. I will live a thousand sets of four seasons -

THE SERPENT. Years. Years.

ADAM. I will live a thousand years: and then I will endure no more: I will die and take my rest. And I will love Eve all that time and no other woman.

EVE. And if Adam keeps his vow I will love no other man until he dies.

THE SERPENT. You have both invented marriage. And what he will be to you and not to any other woman is husband; and what you will be to him and not to any other man is wife.

ADAM/*instinctively moving his hands towards her*/Husband and wife.

EVE/*slipping her hand into his*/Wife and husband.

THE SERPENT/*laughs*/!!!

EVE/*snatching herself loose from Adam*/Do not make that odious noise, I tell you.

ADAM. Do not listen to her: the noise is good: it lightens my heart. You are a jolly snake. But you have not made a vow yet. What vow do you make?

THE SERPENT. I make no vows. I take my chance.

ADAM. Chance? What does that mean?

THE SERPENT. It means that I fear certainty as you fear uncertainty. It means that nothing is certain but uncertainty. If I bind the future I bind my will. If I bind will I strangle creation.

EVE. Creation must not be strangled. I tell you I will create, though I tear myself to pieces in the act.²²

Atît timp cît este fricos, Adam este neputincios. Cunoaşterea îi deschide noi perspective. Conştiinţa necesităţii morţii înlătură frica faţă de aceasta. Shaw prelucrează din punct de vedere dramatic alegoria *Vechiului testament*, dîndu-i o nouă interpretare. Prin culegerea „fructului cunoaşterii”, omul se înarmează cu mijloacele necesare vieţii sociale. El devine conştient de necesitatea *organizării sociale*. El face un salt de la calitatea de *man* („bărbat”) şi *woman* („femeie”) în care conservarea speciei este un element al supravieţuirii, la calitatea de *husband* („soţ”) şi *wife* („soţie”), elementele constitutive ale familiei, celula de bază a societăţii. Familia reflectă deja organizarea socială, ce va deveni tot mai complexă şi fără de care mediul înconjurător nu poate fi schimbat. Shaw reuşeşte să sintetizeze doar în cîteva replici modul în care omenirea ajunge pe parcursul unui îndelungat proces istoric la înţelegerea necesităţii instituţiei căsătoriei. Necesitatea acesteia este demonstrată de piesă ca fiind rezultatul unor imperative sociale. Religia a

transformat într-un ritual această necesitate obiectivă a omului de a duce o viață socială. Ideea este redată de Shaw în mod plastic prin gestul eroilor biblici care își cuprind mâinile în momentul în care dau glas acestei necesități. Cuvintele lor devin esența legământului căsătoriei, atât în cadrul ritualului religios cât și al celui civil al epocii moderne. Alegoria de la care a pornit Shaw este însă de esență religioasă.

Shaw își exprimă credința că rațiunea și cunoașterea nu pot îmbrățișa forme statice. Șarpele, exponentul acestora, are o singură certitudine: că „nothing is certain but uncertainty”. Aceasta înseamnă că nici o etapă a cunoașterii nu este definitivă, că viitorul poate constitui o nouă treaptă a progresului, a creației doar în măsura în care rațiunea și cunoașterea nu sînt îngrădite: „If I bind the future I bind my will. If I bind my will I strangle creation”, iar „Creation must not be strangled”.

Gîndul a devenit, deci, substanța operei dramatice. El se transformă în forță conflictuală a acestui prim act al primei părți, iar evoluția gîndirii este considerată posibilă doar prin evoluția limbii prin care se realizează.

Măiestria analizei raportului dintre „conținutul” operei și „forma” sau „expresia” acestui conținut constituie în mod frecvent piatra de încercare a capacității de pătrundere a criticului literar sau a cercetătorului stilului în însăși esența fenomenului literar. Artificialitatea acestei dihotomii analitice este pusă pregnant în evidență de structura piesei *Back to Methuselah*. Tema pe care ne-am propus să o urmărim în această pentalogie demonstrează încă o dată că sistemul creației artistice nu poate fi definit decît prin realizarea unei sinteze ce reușește să ducă la contopirea celor două elemente într-unul singur. Această temă este cea a limbii și vorbirii, văzută din perspectiva dezvoltării ontologice a limbajului, cu cele două aspecte ale sale: limba (deținătoarea sistemului) și vorbirea (modul de concretizare a codului în procesul comunicării). Bernard Shaw probează dintr-o perspectivă artistică legătura indisolubilă existentă între limbă și vorbire pe de o parte și între limbă și dezvoltarea gîndirii, cunoașterii pe de alta.

O revenire, pe un alt plan, la cîteva din problemele discutate anterior nu ni se pare inutilă. Pentru dezvoltarea demonstrației noastre este convenabilă amintirea următoarei observații a lui Henri Wald, pe care l-am mai citat în calitate sa de teoretician al problemelor limbajului: „prin limbaj, oamenii comunică unii cu alții, cel ce recepționează avînd posibilitatea să răspundă celui care i s-a adresat pe aceeași cale, în același cod. Prin celelalte sisteme de semne, unii comunică altora anumite mesaje, fără ca cei ce le recepționează să aibă posibilitatea să răspundă pe aceeași cale și prin același cod. Una este să comunici *cu* cineva și alta este să comunici *cuiva*. Unii experimentatori au reușit să comunice anumite mesaje *unor* albine, dar n-au izbutit să comunice *cu* albinele”.²³ Limbajul este o formă de comunicare reciprocă între oameni, el presupunînd existența unui cod comun tuturor interlocutorilor, concretizat în procesul exprimării și fixat prin intermediul limbii, depozitarul experienței acumulate de vorbire pe parcursul unui îndelungat proces

istoric. Limba este rezultatul unui proces evolutiv, reflectînd în fiecare etapă a dezvoltării sale ceea ce o anumită colectivitate umană, structurată din punct de vedere istoric, conservă pentru a folosi generațiilor viitoare. Aceasta implică nu numai ideea de acumulare, ci și de pierdere, dar specificul acestei prime părți a pentalogiei lui Shaw ne obligă să ne îndreptăm atenția numai spre primul proces. Acumularea presupune însă nu schimbarea codului, ci îmbogățirea sa. Într-o limbă dată, formele și structura gramaticală sînt elementele cele mai stabile ale codului, deși, privite din punct de vedere diacronic, ele sînt departe de a fi imuabile. Din perspectivă sincronică, singura care ne interesează în această abordare a problemelor ridicate de piesă, ele sînt elemente relativ stabile.

În piesa sa, Shaw nu tratează problemele unei anumite limbi, ci face o filosofie a limbajului. Acest lucru implică sublinierea unei idei teoretice, de altfel evidentă pentru orice cititor al piesei cu o oarecare pregătire lingvistică, și anume că ceea ce dramaturgul spune prin intermediul operei sale nu este valabil numai pentru limba engleză, ci pentru procesul de dezvoltare istorică a tuturor limbilor. Modul de concretizare a acestor idei se bazează pe limba engleză pentru simplul motiv că nici un om nu se poate exprima și comunica fără să utilizeze o anumită limbă. Pe de altă parte, fără existența unei anumite limbi nu poate exista un conținut care să fie transmisibil. Orice scriitor va apela astfel la o anumită limbă; în modul cel mai obișnuit aceasta va fi limba sa maternă. În cazul lui Shaw aceasta este limba engleză. Din această situație vor rezulta două fapte de stil, teoretic de natură deosebită. Prima categorie va fi aceea care va încerca să redea universalul, a doua particularul. Prima categorie este indisolubil legată de conținutul logic al limbii, de formarea conceptelor prin intermediul vorbirii. Conceptele s-au format în mod asemănător în limbi diferite. Doar semnificații sînt diferiți, codul fiind cel specific fiecărei limbi în parte. Shaw este interesat de ambele aspecte: de primul întrucît opera sa este o meditație asupra problemelor majore ale limbajului; de al doilea întrucît modul său de expresie este o operă literară, o piesă de teatru și nu un studiu de lingvistică, logică, filosofie. Aceasta înseamnă că toate ideile sînt transmise prin intermediul unor personaje, care reprezintă oameni înzestrați cu propriile lor percepții și senzații, cu viață afectivă proprie și care vorbesc o anumită limbă, chiar dacă această limbă e un anacronism din punct de vedere istoric, în cazul în care luăm în considerație etapa de dezvoltare a omenirii luată în discuție. Aceste elemente individuale se transformă treptat în structuri logice, care au un caracter universal întrucît sînt caracteristice tuturor oamenilor, sau unor întregi categorii ale acestora. În cadrul piesei ele constituie însă trăsături *sui generis* ale personajelor.

Limbajul nu se poate dezvolta decît prin metalimbaj, căci metalimbajul este un element de limbaj, dar unul care permite explicitarea prin intermediul noțiunilor sau conceptelor deja existente a noțiunilor sau conceptelor noi, de obicei de o mult mai mare complexitate, care nu au încă echivalentul în limbă și care sînt produsul

unei reflecții ce se concretizează în limbă și se exprimă prin intermediul ei. Să urmărim aceste raporturi în alte câteva exemple din piesa lui Shaw:

THE SERPENT... You will invent things every day now that the burden of immortality is lifted from you.

EVE. Immortality? What is that?

THE SERPENT. My new word for having to live for ever.

EVE. The serpent has made a beautiful word for being. Living.

ADAM. Make me a beautiful word for doing things tomorrow; for that surely is a great and blessed invention.

THE SERPENT. Procrastination.

EVE. That is a sweet word...²⁴

EVE. I, too have thought of something. The fawn stumbled and fell and died. But you could come softly up behind me and *she suddenly pounces on his shoulders and throws him forward on his face* throw me down so that I should die. I should not dare to sleep if there were no reason why you should not make me die.

ADAM/*scrambling up in horror*/Make you die!!! What a frightful thought!

THE SERPENT. Kill, Kill, Kill, Kill. That is the word²⁵.

CAIN. The Devil thank her for it!...

ADAM. Devil? What new word is that?

CAIN. Hearken to me, old fool. I have never in my soul listened willingly when you have told me of the Voice that whispers to you. There must be two Voices one that gulls and despises you, and another that trusts and respects me. I call yours the Devil. Mine I call the Voice of God.

ADAM. Mine is the Voice of Life: yours is the Voice of Death.²⁶

ADAM. If they are lazy and have a will towards death I cannot help it. I will live my thousand years: if they will not, let them die and be damned.

EVE, Damned? What is that?

ADAM. The state of them that love death more than life.²⁷

Cuvintele *immortality*, *living*, *procrastination*, *to kill*, *the Devil* și *God* denotă concepte, marea lor majoritate presupunând un foarte înalt grad de abstractizare. În calitatea lor de concept, aceste cuvinte au un caracter universal, desemnând idei ce pot fi întâlnite în toate limbile pământului sau în majoritatea lor. Ele aparțin deci conținutului logic al acestor limbi și reflectă stadii similare în dezvoltarea gândirii omenirii pe diferite meridiane ale globului. Privite din punct de vedere fonologic, ele sînt însă constituite din foneme specifice unei anumite limbi.

În acest caz fonemele aparțin limbii engleze, limba în care a fost scrisă piesa. Pentru discutarea măiestriei artistice a dramaturgului acest lucru poate prezenta importanță, întrucât elementele fonologice ale limbii engleze pot dobândi calitatea de fapte de stil. Privite din perspectiva filosofiei limbajului, ele sînt însă nesemnificative, căci oricare ar fi fost limba care ar fi putut fi aleasă de orice scriitor pentru a reda acest proces, elementele fonologice ar fi coincis cu elementele fonologice ale limbii respective, tot așa cum din punct de vedere ontologic, în toate limbile în care s-au format aceste noțiuni, ele au fost exprimate prin intermediul fonemelor specifice stadiului de dezvoltare a limbii respective. Tocmai din această cauză, atunci cînd unul din personajele piesei compune un nou cuvînt prin intermediul căruia introduce un nou concept, din punct de vedere fonematic nu există nici o dificultate a înțelegerii. Noțiunea ca atare se cere însă definită, iar această definire se realizează prin intermediul metalimbajului. Atunci cînd un nou cuvînt este introdus, cea mai obișnuită întrebare a interlocutorului este „What is that?”, „What new word is that?”. Necesitatea metalimbajului, adică a limbajului utilizat pentru explicitarea altor elemente ale limbajului, devine evidentă. *Immortality* este astfel definit ca fiind „My new word for having to live for ever”, *living* este „a beautiful word for being”, *procrastination* e „a beautiful word for doing things tomorrow”, *kill* „is the word” pentru „make you die”, *damned* este „the state of them that love death more than life”. Atunci cînd vorbește de *the Devil* și *God*, Cain spune că „There must be two Voices: one that gulls and despises you, and another that trusts and respects me. I call yours the Devil. Mine I call the Voice of God”. Metalimbajul este în aceste condiții un element esențial în redarea conținutului de idei al operei dramatice. El este însă în mod egal un element definitoriu al stilului dramaturgului.

André Martinet observa că „nu o gîndire autonomă este aceea care creează mituri, pe care limba s-ar mulțumi să le numească, ci miturile înmuguresc chiar în limbă, schimbîndu-și forma și sensul după întîmplările dezvoltărilor ei.”²⁸ Am dat acest citat întrucît ni se pare că ultimul exemplu analizat din piesa lui Shaw coincide cu acest punct de vedere. Noțiunile *the Devil* și cea de *God* apar în procesul vorbirii, fiind întrebuițate de Cain. Acesta le asociază o anumită valoare, ce se află în directă contradicție cu valoarea pe care le-o atribuie celălalt personaj, Adam. Lucrul prezintă importanță în măsura în care replica lui Shaw sugerează ideea că noțiunile de bine și rău s-au cristalizat în procesul comunicării și ele nu au avut un caracter static; ci au fost supuse unei evoluții, în care punctele de vedere se aflau în permanentă confruntare. Miturile religioase au luat naștere tocmai pe această cale, cristalizarea lor în doctrine fiind un proces relativ tîrziu.

Dacă pînă în momentul de față ne-am ocupat aproape exclusiv de faptele de stil menite să redea universalul, în continuare ne vom ocupa de faptele de stil ce aparțin de specificul limbii engleze, respectiv de codul în care a fost scrisă piesa și de elementele prin care este creat universul emoțional, afectiv al unor eroi coborîți

de la nivelul abstract de personaj alegoric de inspirație biblică la nivelul uman de personaj dramatic. Aceasta înseamnă sensibilizarea ideilor abstracte ale piesei, găsirea unor formule stilistice adecvate „trăirii” lor.

În primul rând, acest lucru se realizează prin atitudinea personajelor față de ideile discutate. În al doilea rând, prin reacția lor față de cuvintele ce le desemnează. Este foarte greu de spus unde începe și unde sfârșește primul sau al doilea procedeu, căci în realitate ele coexistă, fiind interdependente. Într-o anumită ipostază unul poate părea mai evident decât celălalt, fie prin ordinea emfatică a apariției, fie prin natura comentariului personajelor, dar în esență ele sînt inseparabile.

Atunci cînd se referă la expresia „make you die”, ce se va concretiza în verbul noțional „to kill”, Eva spune „I should not dare to sleep if there were no reason why you should not make me die”, ca Adam să exclame: „Make you die!!! What a frightful thought!!!” Atunci cînd the Serpent menționează cuvintele „Dead. Death. Die”, Eva îi spune că „You must not remind me of unhappy things” (p. 857), dar despre *birth* exclamă că „It is wonderful” (*ibid.*) Cuvîntul *fear* este calificat ca „a new misery” (p. 861). Este evident din aceste contexte, situația putîndu-se arăta și prin alte exemple similare, că dominantă în aceste împrejurări este atitudinea vorbitorului față de ideea desemnată, acesta exprimînd fie *teamă*, fie *aderență*. Din punct de vedere stilistic, pot fi însă luate în considerație și calitățile eufonice ale cuvintelor, nementionate de personaje. În cazul cuvintelor *dead*, *death*, *die*, s-ar putea invoca o oarecare capacitate de sugestie a cuvintelor, prin scurtimea formelor și prezența consoanei explozive sonore /d/. În cazul cuvîntului *fear*, efectul fricativei labio-dentale surde /f/ urmată de diftongul /ið/ ar putea sugera starea psihică chinuitoare și prelungită provocată de frică. Așa cum remarcă Boris Tomașevski, „În analiza expresivității sonore a unei lucrări literare trebuie să manifestăm multă prudență și să ținem seama numai de fenomenele sonore care țin indiscutabil de expresie (eliminînd tot ce-i întîmplător) și să reținem numai asociațiile de o semnificație generală sau pe cele sugerate de text”.²⁹ În general însă, în acest tip de exemple, așa cum este evident din „comentariul” dramaturgului, accentul nu cade pe calitățile eufonice ale cuvintelor, ci pe ceea ce am definit ca fiind atitudinea personajului față de ideea exprimată. Acest lucru este demonstrat extrem de clar de faptul că deși complexul fonologic al expresiei *make you die* este cu totul deosebit de cel al verbului *kill*, cele două sinonime produc un efect similar: teama și oroarea. Nici la *dead*, *death*, *die* și nici în legătură cu *fear* nu se fac referiri la complexul sonor al cuvintelor; eroii se referă la ele doar ca „unhappy things” sau „a new misery”.

O nouă etapă ar putea fi considerată aceea în care se face o asociere explicită între ideea exprimată și calitățile eufonice ale cuvîntului, adică între semnificație și semnificant. Referindu-se la ideea exprimată de *birth*, Eva spune că „It is wonderful”, dar în aceeași discuție ea apreciază că „Born is a beautiful word”

(p. 857). Complexul fonologic din *birth* diferă de cel din *born* în măsura în care reflectă transformările fonologice care apar în unele cuvinte ca urmare a apartenenței lor la diferite categorii gramaticale. Deși se referă doar la calitățile eufonice ale unei singure forme, ei îi plac în egală măsură ambele cuvinte. Ca *Femeie*, ea este cucerită în primul rînd de ideea nașterii, iar apoi de cea a concretizării ei. În consecință, cuvîntul care exprimă ideea i se pare la fel de frumos. Într-un alt exemplu, tot ea exclamă: „What a beautiful word! And what a wonderful thing! Life is the loveliest of all the new words” (*ibid.*) Legătura dintre atașamentul față de idee și atribuirea unor calități eufonice cuvîntului care o exprimă este mult mai evidentă ca în primul exemplu, datorită alăturării în aceeași replică a celor două observații. Nu rămîne nici un fel de îndoială asupra cauzelor pentru care eroinei cuvîntul i se pare frumos. *Living* se bucură de un tratament similar: „The serpent has made a beautiful word for being. Living” (p. 860). În cuvintele discutate, *born*, *life* și *living*, complexul fonologic diferă în mare măsură, dar ideea exprimată este asemănătoare și nu trebuie să uităm că aprecierile sînt făcute de Eva, femeia care este considerată ca fiind prototipul tuturor femeilor. Ținînd cont de specificul fonologiei engleze, s-ar putea face unele considerații referitoare la forța expresivă a complexului sonor, ce ar putea fi asociată semnificației: în *born*/bo:n/ consoana bilabială explozivă sonoră /b/ ar putea fi interpretată ca sugerînd începutul procesului nașterii cu durerile sale, vocala labială /o:/ ar putea fi asociată continuării acestui proces, durata sa sugerînd prelungirea chinurilor, ca, în fine, consoana nazală alveolară sonoră /n/ să marcheze încheierea întregului proces. Ar fi greu însă de presupus că această combinație de foneme ar putea fi considerată ca avînd calități eufonice deosebite, care să-i justifice frumusețea. În *life* și *living* complexul sonor ar putea fi interpretat în mod asemănător. În ambele cazuri /l/ ar putea fi asociat începutului procesului, /ai/ din *life* plenitudinii vieții, iar /i/ din *living* intensității și scurtimei sale, în timp ce fricativelor /f/ și /v/ le-ar reveni rolul de a sugera încheierea procesului. În *living*, accentul care cade pe prima silabă ar putea fi asociat ideii avîntului și intensității din prima parte a vieții, în timp ce a doua silabă, neaccentuată ar corespunde etapei sale de decădere și încheiere. Ne dăm seama că o astfel de analiză a complexului fonologic al cuvintelor are un caracter extrem de formalist și chiar arbitrar, cerînd multă imaginație. De altfel, asemenea exemple de analiză a eufoniei cantitative, însoțite de considerații teoretice am întîlnit în lucrarea citată a lui B. Tomașevski.³⁰ Nu am fi încercat însă o astfel de aplicare a ei la piesa lui Shaw dacă dramaturgul nu ar fi creat intenționat, prin intermediul modului în care și-a construit replicile, o anumită ambiguitate asupra interpretării relației dintre ideea exprimată și complexul fonologic specific limbii engleze în care a scris piesa. O astfel de sugestie are capacitatea de a impresiona cititorii sau spectatorii piesei. Personal avem însă impresia că demonstrații similare pentru aceleași cuvinte sînt posibile și în alte limbi, în ciuda unor importante deosebiri fonologice, tot așa cum

este de așteptat ca o femeie, indiferent de limba pe care o vorbește, să considere că aceste cuvinte sînt frumoase tocmai prin sensul profund uman pe care îl exprimă. În mod evident, nici unul din cuvintele analizate nu prezintă în engleza contemporană tipurile de asociații fonologice care sînt specifice onomatopeii așa cum este ea înțeleasă astăzi. Ele denumesc concepte care în limbi diferite îmbracă complexe fonologice foarte deosebite, în timp ce cuvintele onomatopeice sînt asemănătoare în diferite limbi, deși reflectă deosebiri calitative dintre fonemele limbilor comparate. Importanța independenței semnificantului de semnificație este subliniat și de H. Wald, care menționează: „Semnificantul semnului, fiind total independent față de obiectul despre care este vorba, permite semnificației o dezvoltare nelimitată”. De asemenea, „Pentru ca semnificația să se apropie de esențe din ce în ce mai adînci, trebuie ca semnificantul să se îndepărteze din ce în ce mai mult de fenomene. Superioritatea semnului față de toate celelalte mijloace de depășire a orizontului perceptual constă tocmai în posibilitatea semnificației de a se distanța de semnificant”.³¹

Meditînd asupra limbajului din perspectivă ontologică, Bernard Shaw a luat în considerație o etapă a dezvoltării limbii diferită de cea de astăzi și nu este exclus să fi sugerat prin opera sa că semnificantul să fi avut o valoare imitativă, de pildă strigătul de durere provocat de naștere sau cel de bucurie scos de omul care a scăpat cu viață dintr-o împrejurare grea, sau chiar scîncetul copilului care a venit pe lume. Am mai putea oare identifica ceva din modul de reprezentare a respectivelor interjecții în complexul fonologic al cuvintelor *born* și *life*? Se știe, de pildă, despre ultimul că provine în limba engleză din rădăcina indo-europeană * *leip*, ce avea sensul de „to continue, last, endure”.³² Problema este extrem de controversată pe plan teoretic și cu atît mai mult trebuie să ținem seama de ea într-o abordare stilistică a unei opere literare care își propune o meditație asupra limbajului și evoluției sale. Edward Sapir³³, de pildă, care contestă teoria evoluției limbilor din interjecții și cuvinte onomatopeice, menționează totuși că „It is true that a number of words which we do not now feel to have a sound imitative value can be shown to have once had a phonetic form that strongly suggests their origin as imitations of natural sounds. Such is the English word „to laugh”. For all that, it is quite impossible to show, nor does it seem intrinsically reasonable to suppose, that more than a negligible proportion of the elements of speech or anything at all of its formal apparatus is derivable from an onomatopoeic source”. Constatînd că în limba unor popoare primitive care trăiesc în America cuvintele onomatopeice lipsesc aproape cu desăvîrșire, el adaugă că „they are used freely enough in languages as sophisticated as English and German”.³⁴

În ultima ipostază pe care intenționăm să o analizăm în piesa lui Shaw nu mai există nici un gen de comentariu care să exprime atitudinea personajului față de conținutul noțional al cuvîntului, așa cum l-am întîlnit în primul caz discutat. Nu există nici juxtapunerea comentariului ce reflectă atitudinea personajului față de ideea

exprimată, cu aprecierea referitoare la forma cuvântului. Cuvântul este format după procedeele cunoscute, explicat prin intermediul metalimbajului și comentat din punct de vedere al calităților sale eufonice. Despre *strangers* Adam spune „that is a good hard word” (p. 860), iar despre *jealousy* vorbește ca de „a hideous word”. Aglomerarea grupurilor consonantice din primul cuvânt, ce duce la dificultăți de pronunție și prezența consoanei africată palato-alveolare sonore în al doilea ar putea explica din punct de vedere formal calificativele acordate celor două cuvinte. Nu este însă mai puțin adevărat că apariția acestor două cuvinte în cadrul unui sistem de replici dramatice, în care analogia dintre cuvânt și atitudinea vorbitorului față de el s-a impus, ne determină ca cititori să luăm în considerație și acest element, chiar dacă el nu este făcut explicit. Tocmai de aceea am remarcat la începutul analizei că este extrem de greu de precizat unde începe și unde se sfârșește primul sau al doilea procedeu, respectiv reacția personajelor față de sensul cuvintelor discutate și reacția lor față de complexul fonologic al aceluiași cuvinte. Este în egală măsură dificil să precizăm felul în care aceste fapte de stil sînt legate de unele păreri ale scriitorului asupra caracteristicilor limbajului văzut din perspectivă ontologică și în ce măsură ele se bazează pe valențele eufonice ale englezei contemporane, în care a fost scrisă piesa. Din punctul de vedere al analizei noastre stilistice, nu putem considera această ambiguitate în detrimentul operei dramatice. Foarte probabil, scriitorul a urmărit ambele perspective, înscriindu-se în spiritul alegoriei și sub aspectul structurii lingvistice. Am amintit în acest sens observația lui Tzvetan Todorov asupra conceptului de formă și conținut: „În modelul operei literare... conceptele de formă și conținut nu și-au făcut nicăieri loc. Am vorbit de mai multe aspecte ale operei, fiecare din ele posedînd propria sa structură fără ca prin aceasta să-și diminueze forța sa de semnificație; nici unul dintre acestea nu reprezintă forma sau conținutul pur”.³⁵

Considerăm că această parte a pentalogiei *Back to Methuselah, In the Beginning*, este un exemplu specific shavian de dramă de dezbatere, pe care dramaturgul s-a străduit să o împingă spre perfecțiune într-o manieră extrem de originală. În limita problemelor abordate, meditația asupra limbajului, această primă parte a piesei ne apare ca o dovadă de realism în artă, manifestat în cadrul prelucrării unei alegorii tradiționale. „Arta realistă nu este menită să înregistreze realitatea așa cum este ea, ci să înțeleagă direcția în care poate fi orientată spre binele oamenilor și să orienteze sufletele oamenilor în aceeași direcție. Realist trebuie să fie „semnificatul”, nu „semnificantul”, sentimentele și ideile artistului trebuie să fie realiste, nu figurile, culorile, sunetele și metaforele. *Mesajul* trebuie să fie realist, nu *codul*. Desigur, în artă, codul nu „cifrează” un mesaj anterior elaborat, ci participă la însăși elaborarea lui. Însă publicul trebuie să fie din ce în ce mai pregătit „să decodeze” codurile mereu mai rafinate prin care se exprimă mesajele din ce în ce mai abstracte ale artei contemporane. Cele mai fanteziste

ficțiuni pot exprima cu deplin succes cele mai realiste proteste și năzuinți”.³⁶

Alegoria îi prilejuiește lui Shaw valorificarea unor probleme filosofice ale limbajului, iar concepția asupra acestei evoluții nu este contrazisă, ci confirmată în spirit de lingvistică. Am putea chiar considera această creație a lui Shaw ca un exemplu deosebit de plasticizare a unor idei abstracte, de studii pentru mulți aride cu privire la istoria și problemele limbajului, care nu ar fi putut fi realizat cu rezultate artistice în afara spiritului dramatic cu adevărat excepțional al scriitorului și a deosebitei sale abilități stilistice.

1.2. TRAGEDY OF AN ELDERLY GENTLEMAN

Din cele patru piese dedicate de Shaw „copilăriei omenirii”, prima, alegoria copilăriei „copilăriei”, este și cea mai tonică. Lipsa de perfecțiune a omenirii în ansamblul său, a limbii și gândirii, puse în lumină de primul act, determină caracterul activ al piesei. Aceasta deschide perspectiva evoluției, depășirii impasului și deci a tragediei. Tragedia apare însă în *Tragedy of an Elderly Gentleman*, unde dinamismul este înlocuit de pasivitate, criza puterii de adaptare, imposibilitatea depășirii limitelor. Lipsa de perfecțiune, ne mai trezind dorința depășirii ei, se transformă în obstacol în calea desfășurării normale a existenței în noile condiții sociale pe care Shaw le imaginează ca viitoarele coordonate ale unei omeniri mai evolute. Pentru a analiza tragedia provocată de incapacitatea comunicării între oameni, care își găsește modul de expresie în incapacitatea de adaptare a limbajului oamenilor unei epoci istorice la cerințele altei epoci, este poate mai puțin important să discutăm gradul de utopie și verosimilitate cuprins de fantezia lui Shaw în conturarea acestui tip de supraoameni. Conferindu-le caracterul alegoric al întregii pentalogii, ni se pare simbolică însăși existența lor, care, în viziunea lui Shaw, constituie un progres față de etapa actuală a dezvoltării omenirii. Vom încerca să exprimăm părerea noastră asupra progresului sau regresului ce l-ar putea constitui „apariția” unor astfel de supraoameni doar în măsura în care acest lucru este direct legat de abordarea problemei pe care o urmărim în piesă, transformarea limbii și vorbirii în obiect de meditație și de studiu al vieții omenirii. Un lucru ni se pare, însă, demn de remarcat. Tehnica dramatică întrebuințată de Shaw în această parte a pentalogiei nu ne permite o înțelegere adecvată a conflictelor sau contradicțiilor acestei noi umanități, care rămân cât se poate de vagi. În schimb, contrastul creat este foarte favorabil unei înțelegeri mult mai profunde a limitelor omului zilelor noastre, care „moare de descurajare” în fața idealului. S-ar părea, la prima vedere, că Shaw ar vrea să sugereze că oamenii aspiră spre ideal dar nu pot supraviețui prezenței acestuia, căci descurajarea i-ar omorî, dar asupra interpretării acestei probleme vom reveni într-un context mai adecvat. Un reproș care i s-a adus lui

Shaw de către G.K.Chesterton³⁷ a fost acela că prin opera sa a ușurat multor oameni fuga de realitate. Un aforism al dramaturgului, ca întreaga filosofie a piesei, ne dovedește că prin intențiile sale Shaw se plasează la polul opus al interpretării pe care a dat-o G.K.Chesterton proiecției sale în viitor: "... we are made wise not by the recollections of our past, but by the responsibilities of our future".³⁸

Teoretizarea unor elemente ce devin însăși substanța conflictuală a unor pasaje ale piesei, o găsim în formularea autorului: "... we cannot ask the Superman simply to add a higher set of virtues to current respectable morals; for he is undoubtedly going to empty a good deal of respectable morality out like so much dirty water, and replace it by new and strange customs, shedding old obligations and accepting new and heavier ones. Every step of his progress must horrify conventional people; and if it were possible for even the most superior man to march ahead all the time, every pioneer of the march towards the Superman would be crucified".³⁹

The Elderly Gentleman, reprezentantul unei umanități asemănătoare cu cea din zilele noastre, nu face la început altceva decât să-și apere proprietatea, modul său social de viață, față de supraoamenii a căror existență înseamnă pentru el frustrarea de niște valori pe care nu le poate avea. Chiar dacă nu le înțelege încă semnificația, the Elderly Gentleman e conștient că ele înlocuiesc în perspectivă, în mod ireversibil, valorile umanității de care aparține. Supraoamenii creați de Shaw în piesă sînt stăpîni și supuși ai altor realități sociale, obiceiuri și principii morale, care împletesc în egală măsură idealul social al omenirii cu fantasticul și straniu. Neînțelegerea care se naște are la bază incapacitatea de adaptare rapidă a bătrînului gentleman la o lume ce contrastează cu a sa la fel de violent cum ar contrasta cea a unui trib trăind la nivelul epocii de piatră, avînd alte tradiții și obiceiuri, cu societatea tehnologică și „civilizată” a zilelor noastre, comunicarea făcîndu-se prin intermediul unei limbi comune, dar semnificînd pentru fiecare comunitate în parte doar ceea ce este propriu experienței sociale a comunității respective. O astfel de limbă există, desigur, doar ca ficțiune artistică, dar modul în care Shaw a reușit să o creeze, dînd prin ea hrană conflictului, transformînd-o în mijloc de cunoaștere a aspirațiilor și prejudecăților, a posibilităților și necesității reformelor, în contrast cu riscurile stagnării, demonstrează marile sale virtuți dramatice. Ele subliniază, însă, și necesitatea existenței contrastului, atît pentru viața tragediei, cît și pentru cea a comediei. Contrastul realizat are ca efect comedia. Elementul comic s-a bazat întotdeauna pe convenționala superioritate a auditoriului, care sesizează cauzele neînțelegerii ce rămîn, cel puțin temporar, ascunse eroilor dramatice. Efectul mai întîrziat, dar cu atît mai puternic cu cît a fost mai intens primul, este sesizarea de către auditoriu a trăirii tragice a personajelor piesei. Faptul că the Elderly Gentleman nu reușește să se facă înțeles, nu reușește să comunice mobilurile sociale ale acțiunilor sale este profund comic dacă urmărim doar legile pe care se bazează

comedia. Personajul trăiește, însă, în realitate, o mare dramă. Este drama inutilității sale și a lumii pe care o reprezintă, o lume care se dovedește a fi condamnată din punct de vedere al devenirii istorice, dar pe care el încearcă la început să o apere din toate puterile. Adaptarea lui la o lume care a desființat clasele sociale, în care cuvintele *pauper, trespassing, private property, shilling, damages, landlord, civilized country* etc. au dispărut, la fel cu obiceiuri ca acordarea numelor proprii, căsătoria, pelerinajele, batjocura, înjurăturile, în care conștiința indecenței, rușinii și jenei nu mai există, nu poate fi lipsită de un intens conflict dramatic, în expresia căruia limbajul joacă un rol important. The Elderly Gentleman va trece printr-o criză a limbajului, care nu este nimic altceva decât oglindirea crizei inadaptabilității sociale a părții de omenire pe care o reprezintă. Interpretarea pe care o dăm alegoriei din pentalogia lui Shaw nu înseamnă acceptarea de către noi a tuturor ideilor piesei, ci încearcă să descifreze sensul, direcția în care se dezvoltă meditația acestui scriitor căruia i-a fost întotdeauna necesar să aibă o țintă în față pentru a trăi cu adevărat și pentru care un bărbat și o femeie semnificau prea puțin, lui fiindu-i necesar tot universul. Dar cum universul este prea mare pentru a putea încăpea pe o mică scenă, să nu ne mirăm că a apelat la alegorie pentru a-i reduce dimensiunile, încercînd însă să păstreze sensurile pe care i le-a atribuit.

Neînțelegerea dramatică la care se ajunge în piesă nu poate fi explicată însă decît parțial prin existența unor relații sociale diferite. Acestea, cu timpul, ar fi putut determina schimbarea mentalității, concepțiilor despre viață ale noii umanități reprezentate de către supraoameni. O sursă generatoare de o mare intensitate tragi-comică o constituie exploatarea unui procedeu stilistic pe care Shaw îl utilizează de altfel în mod frecvent în piesele sale. Este vorba de lipsa de rigurozitate a multora din cuvintele și expresiile limbii. Dacă în jocurile de cuvinte, în mod obligatoriu, pluralitatea potențială de sens este exploatată pe baza acceptării de către interlocutori a discrepanței dintre structura adîncă și cea de suprafață, în *Tragedy of an Elderly Gentleman* situația este diferită. Există de data aceasta o neînțelegere reală, provenită din imposibilitatea perceperii intenției interlocutorului, ca urmare a pierderii din limbă a acestui sens care este conform intenției comunicării emițătorului. Parcă dorind să-și pregătească auditoriul sau cititorii pentru a înțelege în mod adecvat această problemă, Shaw comentează raportul dintre sensul adînc și cel de suprafață al expresiilor prin intermediul observației pe care o face Lubin în partea a II-a, *The Gospel of the Brothers Barnabas*:

BURGE... Do you remember fighting to the last drop of your blood?

LUBIN... By the way, I remember your brother Conrad - a wonderful brain and a dear good fellow - explaining to me that I couldn't fight to the last drop of my blood, because I should be dead long before I came to it. Most interesting and quite true...⁴⁰

Expresiile idiomatice, printre care și *to fight to the last drop of one's blood*, conțin, în cadrul structurii lor de adâncime, un grad mai mic sau mai mare de abstractizare la care a ajuns limba și gândirea. Astfel ele dau posibilitatea exprimării unor noțiuni noi cu ajutorul unor complexe sonore deja existente. Dacă în unele cazuri este aproape imposibil să se explice cu exactitate modul în care au luat naștere aceste expresii, care a fost judecata care a stat la baza formării metaforei, în cazul exemplului analizat hiperbola în care își găsește rădăcina expresia idiomatică este transparentă. Tocmai datorită acestei transparențe, Lubin poate pune atât de ușor în evidență absurditatea ei, la baza fiecărei hiperbole fiind, în fond, o ridicare la proporțiile absurdului. Pentru noi rămâne însă important faptul că, atunci când vorbesc, oamenii păstrează sensul dualist al expresiei doar în subconștientul lor, sensul abstract fiind cel care este cuprins în intenția și receptarea comunicării. Neîndeplinită această condiție, comunicarea ar deveni extrem de greoaie, imprecisă sau, ca în cazul piesei pe care o vom analiza, imposibilă. Legătura dintre semn și semnificație nu poate fi ruptă fără a distruge funcția esențială, de comunicare, a limbajului. Dacă un scriitor atrage atenția asupra acestui lucru în cadrul operei sale trebuie căutată rațiunea, relevat adevărul ascuns în spatele procedeelelor sale stilistice.

În modul cel mai frecvent, în *Tragedy of an Elderly Gentleman*, cele două cauze ale neînțelegerii se împletesc strâns:

THE ELDERLY GENTLEMAN... You may not be aware, madam, that these islands were once the centre of the British Commonwealth, during a period now known as The Exile. They were its headquarters a thousand years ago. Few people know this interesting circumstance now; but I assure you it is true. I have come here on a pious pilgrimage to one of the numerous lands of my fathers. We are of the same stock, you and I. Blood is thicker than water. We are cousins.

THE WOMAN. I do not understand. You say you have come here on a pious pilgrimage. Is that some new means of transport?

THE ELDERLY GENTLEMAN/*again shewing signs of distress*/I find it very difficult to make myself understood here. I was not referring to a machine, but to a - a - a sentimental journey.

THE WOMAN. I am afraid I am as much in the dark as before. You said also that blood is thicker than water. No doubt it is; but what of it?

THE ELDERLY GENTLEMAN. Its meaning is obvious.

THE WOMAN. Perfectly. But I assure you I am quite aware that blood is thicker than water.

THE ELDERLY GENTLEMAN/*sniffing: almost in tears again*/ We will leave it at that, madam.⁴¹

Interlocutoarea bătrînului gentleman nu înțelege ce ar putea fi *a pious*

pilgrimage, considerându-l un nou mijloc de transport. Am putea, deci, concluda că noua societate omenească pe care o reprezintă a renunțat cu foarte mult timp în urmă la obiceiul pelerinajelor, atât de legate la originea lor de credințele religioase. În aceeași măsură ea nu înțelege expresia sinonimică, *sentimental journey*, denotând astfel o deosebire de ordin afectiv față de oamenii obișnuiți, pentru care viața afectivă joacă, din cele mai vechi timpuri, un rol important. Convingerea ne este întărită de neînțelegerea expresiei idiomatice *blood is thicker than water*, ce sintetizează relațiile spirituale existente între oamenii ce au între ei legături de rudenie. Faptul că ea este precedată, iar apoi urmată, de sinecdoca metaforică reprezentată de *fathers* din „one of the numerous lands of my fathers” și respectiv *cousins* din „We are cousins”, la care se adaugă metonimia *stock* din „We are of the same stock, you and I” fără a reuși să trezească cel mai mic ecou, fără a ușura înțelegerea abstractă a sensului său, ne întărește această convingere. Dialogul cu un alt reprezentant al supraoamenilor este și el reprezentativ în această privință:

THE ELDERLY GENTLEMAN. People will think I am your father.

THE MAN/*shocked/Sh-sh!* People here never allude to such relationships. It is quite delicate, is it? What does it matter whether you are my father or not?⁴²

Se pare că Shaw a dorit să sugereze că, în perspectivă, activitățile afective vor caracteriza din ce în ce mai puțin viața oamenilor, iar dorința individului de a-și manifesta din plin personalitatea nu va lăsa neatins nici domeniul încă sfânt al relațiilor familiale, care conțin, prin însăși natura lor, un element de subordonare a individului. Caracterul comic al precedentului dialog dintre the Elderly Gentleman și the Woman rămâne pregnant tocmai prin sugerarea implicațiilor menționate, comedia contribuind la reliefaarea ideii și nu la ascunderea ei. În această privință, Henri Bergson formulează următoarele reguli: „On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré”, sau „Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique”.⁴³

Și este indiscutabil comic să vezi cum doi oameni, dialogând, vorbesc de fapt singuri, oricare lucru extrem de evident pentru fiecare din ei în parte fiind de neînțeles pentru celălalt. Aparent, avem de-a face cu un caz tipic de afazie nominală în cazul reprezentantei supraoamenilor, ce a pierdut capacitatea de înțelegere a metafoarelor conținute de expresiile idiomatice, deci de înțelegere abstractă a semnelor verbale. Procedul va fi reluat de Shaw, așa cum vom vedea, cu consecvență, pentru a releva discrepanța adâncă dintre oameni și supraoameni. În realitate se poate stabili, în majoritatea cazurilor luate în discuție, o lipsă de concordanță între două moduri specifice de viață, ce neagă sugestia unei afazii reale. Explicația vom încerca să o dăm mai târziu, menționând pentru moment doar că

unele elemente ale vorbirii metaforice mai sînt încă păstrate, putînd cita în acest sens afirmația pe care o face the Woman: „I am as much in the dark as before” (p. 911).

Considerentele pe care le-am amintit anterior își găsesc confirmarea în continuarea conversației, pe care o cităm pentru semnificația sa:

THE ELDERLY GENTLEMAN/*pulling himself together huffily*/It has no effect on me, madam. I fear my conversation does not interest you. If not, the remedy is in your own hands.

THE WOMAN/*looking at her hands, and then looking inquiringly at him*/Where?

THE ELDERLY GENTLEMAN/*breaking down*/ Oh, this is dreadful. No understanding, no intelligence, no sympathy - */his sobs choke him/*

THE WOMAN. You see, you are ill.

THE ELDERLY GENTLEMAN/*nerved by indignation*/I am not ill. I have never had a day's illness in my life.

THE WOMAN. May I advise you?

THE ELDERLY GENTLEMAN. I have no need of a lady doctor, thank you, madam.

THE WOMAN/*shaking her head*/I am afraid I do not understand. I said nothing of a butterfly.

THE ELDERLY GENTLEMAN. Well, I said nothing about a butterfly.

THE WOMAN. You spoke of a lady doctor. The word is known here only as the name of a butterfly.

THE ELDERLY GENTLEMAN/*insanely*/ I give up. I can bear this no longer. It is easier to go out of my mind at once.*/He rises and dances about, singing/*

I'd be a butterfly, born in a bower,
Making apple dumplings without any flour.⁴⁴

The Woman pierde și de data aceasta sensul metaforic al expresiei *the remedy is in one's hands*, receptînd doar sensul literal al cuvintelor. Acțiunea de a-și privi mîinile contrastează evident cu intenția care a stat la baza comunicării. Reacția femeii dobîndește în aceste condiții un efect comic, adîncit, la rîndul său, de expresia disperării bătrînului. Dacă în cazul precedent substratul psiho-social ni se părea predominant în găsirea unei explicații, de data aceasta sîntem înclinați să credem că la baza folosirii procedului a stat intenția de a-i da consecvență, cît și dorința de a crea contrastul dintre comedie și elementele tragediei. Abaterea ne apare minoră, căci o astfel de utilizare are o frecvență extrem de redusă; marea majoritate a cazurilor sînt caracterizate tocmai prin transparența semnificației sociale. De altfel, regăsim această semnificație în continuarea dialogului, unde *a lady doctor*

înseamnă pentru cei doi interlocutori lucruri extrem de diferite: un doctor și un fluture, conform evoluției lor biologice și sociale deosebite. Pentru bătrînul gentleman situația pare absurdă, căci el nu este preocupat de cauzele înțelegerii, ci de existența ei. Eroul dă glas acestui sentiment al absurdului dansînd și cîntînd, versurile pe care le rostește trăgîndu-și seva din celebrele limerick-uri engleze.

Aceeași operațiune de căutare a codului comun care caracterizează metalimbajul și despre care am afirmat că devine în *Back to Methuselah* un procedeu caracteristic pentru stilul scriitorului poate fi reîntîlnită în *Tragedy of an Elderly Gentleman* cu o frecvență cel puțin egală cu cea din *In the Beginning*. Utilizarea sa ni se pare însă și mai semnificativă pentru evidențierea caracterului social al alegoriei lui Shaw. Aproape toate cuvintele sau expresiile care se cer explicitate de către unul din interlocutori sînt legate extrem de strîns de un mod specific de viață socială, ce denotă profunde deosebiri în existența celor două colectivități reprezentate:

THE WOMAN. I am one of the guardians of this district; and I am responsible for your welfare -

THE ELDERLY GENTLEMAN. The Guardians! Do you take me for a pauper?

THE WOMAN. I do not know what a pauper is. You must tell me who you are, if it is possible for you to express yourself intelligibly -

THE ELDERLY GENTLEMAN/*snorts indignantly*/⁴⁵

THE ELDERLY GENTLEMAN. Am I trespassing? I was not aware of it.

THE WOMAN. Trespassing? I do not understand the word.

THE ELDERLY GENTLEMAN. Is this land private property? If so, I make no claim. I proffer a shilling in satisfaction of damage (if any), and I am ready to withdraw if you will be good enough to shew me nearest way. */He offers her a shilling/*.

THE WOMAN/*taking it and examining it without much interest*/I do not understand a single word of what you have just said.

THE ELDERLY GENTLEMAN. I am speaking the plainest English. Are you the landlord?

THE WOMAN/*shaking her head*/ There is a tradition in this part of the country of an animal with a name like that. It used to be hunted and shot in the barbarous ages. It is quite extinct now.

THE ELDERLY GENTLEMAN/*breaking down again*/ It is a dreadful thing to be in a country where nobody understands civilized institutions. */He collapses on the bollard, struggling with his rising sobs/* Excuse me. Hay fever.⁴⁶

Pauper, trespassing, private property, shilling, damage, landlord, civilized country sînt termeni care au încetat de mult să fie pentru supraoameni purtătorii unor noțiuni. O dată cu scurgerea timpului, cuvintele care nu mai puteau oglindi viața socială au trecut în vocabularul pasiv, iar apoi s-au șters și de acolo. La fel de neînțeleși au devenit termeni ca *decency, sneer, introduction, improper, female, swearing, marriage, to embarrass, flapper, to blush*, a căror dispariție este semnificativă pentru sensul acestei proiecții în viitor a lui Shaw. Ne pare demn de remarcat modul în care are loc procesul de codare-decodare din punctul de vedere al realizării artistice. În această privință credem că Shaw nu a făcut concesii ci, dimpotrivă, a dat dovadă de o excepțională imaginație artistică, de o inventivitate care i-a permis nu numai smulgerea din monotonie, ci obținerea unor remarcabile scene comice. Efectul comic obținut este el însuși extrem de variat prin natura lui:

THE ELDERLY GENTLEMAN... Believe me, I did not really think you were married: you are obviously too young; but here it is so hard to feel sure - *er-ZOO/hopelessly puzzled/What?*

THE ELDERLY GENTLEMAN. Marriage makes a difference, you know. One can say things to a married lady that would perhaps be in questionable taste to anyone without that experience.

ZOO. You are getting out of my depth: I don't understand a word you are saying. Married and questionable taste convey nothing to me. Stop, though. Is married an old form of the word mothered?

THE ELDERLY GENTLEMAN. Very likely. Let us drop the subject. Pardon me for embarrassing you. I should not have mentioned it.

ZOO. What does embarrassing mean?

THE ELDERLY GENTLEMAN. Well, really! I should have thought that so natural and common a condition would be understood as long as human nature lasted. To embarrass is to bring a blush to cheek.

ZOO. What is a blush?

THE ELDERLY GENTLEMAN/*amazed/Dont you blush???*

ZOO. Never heard of it. We have a word flush, meaning a rush of blood to the skin. I have noticed it in my babies, but not after the age of two.

THE ELDERLY GENTLEMAN. Your babies!!! I fear I am treading on very delicate ground; but your appearance is extremely youthful; and if I may ask how many - ?

ZOO. Only four as yet. It is a long business with us. I specialize in babies. - My first was such a success that they made me go on. I -

THE ELDERLY GENTLEMAN/*reeling on the bollard/Oh! dear!*⁴⁷

Efectul scontat de the Elderly Gentleman este anulat de fiecare dată de către

Zoo. În fața noilor concepții morale pe care aceasta le reprezintă, cele ale interlocutorului său par simple prejudecăți, iar strădania sa de a nu jigni apare în această lumină extrem de comică. Nu poți jigni decât oamenii care îți împărtășesc prejudecățile; cei care trăiesc după alte standarde morale sînt neafecțați, sau pot doar să te compătimească. Cuvîntul *embarrassing* este gol de conținut pentru o persoană care trăiește într-o societate după ale cărei legi și obiceiuri nu este pusă în dificultate și deci în situația de a trăi într-o stare de mizerie de care să fie conștientă. Acești oameni noi nu cunosc cuvîntul *blush*, care denotă expresia fizică a acestei mizării spirituale, dar au menținut cuvîntul *flush* pentru a reda o stare fizică. Acesta este lipsit de capacitatea de aluzie la orice situație care i-ar putea înjosi. La fel a fost înlocuit cuvîntul *married*, legat de existența uneia din cele mai străvechi instituții, cu cuvîntul *mothered*, de semnificația căruia Zoo este atît de mîndră. Cu cît coordonatele pe care se mișcă cele două personaje sînt mai îndepărtate, comedia este mai profundă și mai semnificativă pentru concepția dramaturgului. În alte cazuri Shaw exploatează chiar și forma cea mai aparentă a neînțelegerii, nereceptarea aspectului sonor al cuvintelor, un procedeu stilistic cu vechi state de serviciu în slujba comediei:

THE ELDERLY GENTLEMAN. I wish to see the world.

ZOO. It is too big. You can see a bit of it anywhere.

THE ELDERLY GENTLEMAN/*out of patience*/Damn it madam, you dont want to spend your life looking at the same bit of it! /*Checking himself*/ I beg your pardon for swearing in your presence.

ZOO. Oh! That is swearing, is it? I have read about that. It sounds quite pretty. Dammitmaddam, dammitmaddam, dammitmaddam, dammitmaddam. Say it as often as you please: I like it.⁴⁸

Comicul nu este dat numai de neînțelegerea formei cuvîntului, ci și de semnificația neînțelegerii, care reiese din însăși candoarea lui Zoo. The Elderly Gentleman apare din nou într-o postură ridicolă, cerîndu-și scuze pentru că a comis un lucru care rămîne lipsit de semnificație pentru celălalt. Punctul culminant al scenei este atins atunci cînd, rugat să înjure după dorința inimii, își dă seama că efectul produs este chiar plăcut pentru interlocutor.

Utilizarea metalimbajului îi permite lui Shaw reluarea procedeeului întrebuițat în prima parte a pentalogiei, acela de definire a termenilor prin intermediul utilizării aforismului:

THE WOMAN. Decent? There is no such word in our language. What does it mean?

THE ELDERLY GENTLEMAN. It would not be decent for me to explain.

Decency cannot be discussed without indecency.⁴⁹

La rîndul său, the Elderly Gentleman este pus în situația de a nu înțelege intenția comunicării interlocutorilor săi; limba pe care o vorbesc aceștia nu a pierdut numai sensurile vechi, dar a adăugat sensuri noi, legate de noul mod de viață al supraoamenilor. Procesul de decodare la care este supus limbajul nu mi se pare mai puțin comic în acest caz:

THE MAN... She cannot appear stupid to you. She is a secondary, and getting on for a tertiary at that.

THE ELDERLY GENTLEMAN. What is a tertiary? Everybody here keeps talking to me about primaries and secondaries and tertiaries as if people were geological strata.

THE MAN. The primaries are in their first century. The secondaries are in their second century. I am still classed as a primary */he points to his number/*; but I may almost call myself a secondary, as I shall be ninety-five next January. The tertiaries are in their third century. Did you not see the number two on her badge? She is an advanced secondary.

THE ELDERLY GENTLEMAN. That accounts for it. She is in her second childhood.⁵⁰

Aparent, între termenii ce pot denumi straturile geologice și sensul în care sînt întrebuințați există o mare deosebire, dar ea se reduce în mod sensibil dacă ne întoarcem la sensurile lor primare, legate de denotarea unei ordini sau poziții. O dată realizată această întoarcere, sensul lor devine transparent. Întrebuințarea lor este în spiritul limbii. Reușita artistică deosebită a problematicei abordate se bazează nu numai pe stăpînirea unei tehnici dramatice ireproșabile, pe care se grefează marea inventivitate verbală a scriitorului, ci și pe existența unei concepții sănătoase asupra limbii, ce relevă într-un mod specific credința lui Shaw în esența socială a limbajului. Acest lucru este pus în evidență prin dramatizarea unor principii de bază ale lingvisticii, ca funcția de comunicare a limbii, legătura dintre limbă și gîndire, existența unei concordanțe între dezvoltarea limbii și dezvoltarea societății (în cazul nostru ideea concretizîndu-se în oglindirea schimbărilor care se petrec în vocabular) și modul în care se realizează comunicarea verbală (existînd un mesaj codificat de către emițător care trebuie decodat de către receptor). Modul participării omului în procesul comunicării, fără de care nu poate exista un sens al comunicării, este pus în lumină de faptul că Shaw exploatează în același timp comedia și tragedia limbajului, scoțînd în relief ceea ce este comic și tragic în relațiile dintre oamenii care folosesc limba pentru a putea comunica între ei. Comedia și tragedia limbajului nu există în sine, ci sînt o reflectare pe planul limbii a relațiilor sociale obiective

existente între oameni. Am încercat să arătăm că the Elderly Gentleman este comic și tragic în același timp atunci când încearcă să menajeze susceptibilitatea lui Zoo, susceptibilitate pe care o apreciază ca potențială datorită propriilor sale principii morale. Dar aceste principii nu sînt, de fapt, ale lui ca individ, ci îl definesc ca reprezentant al unei colectivități al cărei produs este. Atunci cînd va ajunge la disperare, datorită faptului că nu reușește să transmită mobilurile sociale ale acțiunilor sale, împărțînd ceva din tragismul comic don quijotesco, the Elderly Gentleman continuă să reprezinte o lume ce nu are posibilitatea comunicării cu o altă lume, de care se deosebește calitativ datorită faptului că a încetat să țină pasul cu evoluția socială a acesteia. El face dovada că prejudecățile cel mai greu de învins sînt cele ale timpului tău.

La rîndul său, evoluția socială a supraoamenilor a adus cu sine o schimbare a moravurilor și obiceiurilor, o înlocuire treptată a tuturor criteriilor morale, lucru care se răsfrînge direct asupra vocabularului limbii. Întreaga alegorie a lui Shaw ilustrează această idee, dar *Tragedy of an Elderly Gentleman* conține și un paragraf care o face explicită:

THE ELDERLY GENTLEMAN. */turning sharply on her* /Good afternoon, madam. I am sorry to have had to put your friend in his place; but I find that here as elsewhere it is necessary to assert myself if I am to be treated with proper consideration. I had hoped that my position as a guest would protect me from insult.

ZOO. Putting my friend in his place. That is some poetic expression is it not? What does it mean?

THE ELDERLY GENTLEMAN. Pray, is there no one in these islands who understands plain English?

ZOO. Well, nobody except the oracles. They have to make a special historical study of what we call the dead thought.

THE ELDERLY GENTLEMAN. Dead thought! I have heard of dead languages, but never of the dead thought.

ZOO. Well, thoughts die sooner than languages. I understand your language; but I do not always understand your thought. The oracles will understand you perfectly.⁵¹

Dialogul face parte dintre cele mai semnificative pentru relevarea valorii sociale pe care Shaw o atribuie alegoriei sale. Pledoaria lui Shaw este pentru progres și împotriva stagnării. Comedia limbajului este modalitatea prin care Shaw își exprimă încrederea în viitor. Tragedia limbajului, provenită din reversul poziției, constituie avertismentul scriitorului față de riscurile stagnării. Există multă extravaganză, dar și multă prospecțiune științifică, paralel cu intuirea sensului devenirii istorice. Nu ne propunem să dezbatem aici întreaga filosofie a lui Shaw,

ci să ne ocupăm doar de acel aspect care este pus în lumină de pasajele ce conțin cea mai mare densitate stilistică provenită din abordarea problemelor limbii. Putem să nu fim de acord cu unele detalii sau păreri ale sale: putem, de pildă, să nu acceptăm că omul viitorului va fi mai puțin bogat sub aspectul vieții afective decât sîntem noi astăzi, chiar dacă unii futurologi ne previn de existența acestui risc; putem să ne îndoim că relațiile familiale se vor destrăma ș.a.m.d. Putem însă să nu fim de acord cu sensul alegoriei, că omul va progresa, chiar și sub aspectul prelungirii vieții, că organizarea sa socială va permite dezvoltarea complexă a personalității umane, că limba însăși va fi afectată de toate aceste transformări pe care va trebui să le oglindească, sau cu faptul că tot ce e perimat va trebui să dispară din conștiința oamenilor? Shaw și-a sintetizat ideea, ca de multe alte ori, printr-un aforism: „... thoughts die sooner than languages”.

Putem face un paralelism extrem de interesant. Îl vom cita pentru început pe Roman Jakobson și Morris Halle: la un „aphasic who has lost the capacity of code switching, his „idiolect” indeed becomes the sole linguistic reality. As long as he does not regard another’s speech as a message addressed to him in his own verbal pattern, he feels, as a patient of Hemphil and Stengel expressed it: ‘I can hear you plain but I cannot get what you say... I hear your voice but not the words... It does not pronounce itself’. He considers the other’s utterance to be either gibberish or at least in an unknown language”⁵². Afazia poate fi, fără îndoială, o sursă de umor în comedie, căci lipsa de abilitate în folosirea sau în înțelegerea cuvintelor este comică. Cu toate acestea, exploatarea unei asemenea situații nu este dovada unui spirit comic de o înaltă calitate, deși procedeul este specific comediei; el se plasează la periferia ei. Dacă vom compara declarația pacientului lui Hemphil și Stengel cu ceea ce-i spune Zoo Bătrînului Gentleman, putem constata o asemănare izbitoare între forma declarației și o discrepanță adîncă în privința semnificației. Zoo nu este o afazică, deși nu se poate înțelege cu the Elderly Gentleman. Cauza imposibilității comunicării are o semnificație socială adîncă: ea este neînțelegerea a două lumi deosebite. O astfel de transformare la nivelul comediei a tiparului afaziei constituie o ridicare a conținutului intelectual al comediei însăși, comedia avînd un scop mai înalt decât pur și simplu de a provoca rîsul prin exploatarea imperfecțiunii umane. În ceea ce-l privește pe Shaw, faptul îl plasează pe cea mai înaltă orbită a comediei.

În ciuda tuturor contradicțiilor reale pe care le poate naște filosofia lui G.B.Shaw, care s-a hrănit din surse ce merg de la Platon la Marx și care a îmbrăcat haina alegoriei, admirată atît de mult la Bunyan, în esența sa aceasta rămîne consecventă în primele patru părți, ideile fundamentale orientîndu-se în sensul progresului. Spuneam, la început, că Shaw ar vrea parcă să ne învețe că oamenii aspiră spre ideal, dar că nu pot supraviețui prezenței acestuia. După ce a fost purificat prin contactul, tragic pentru el, cu oamenii viitorului, the Elderly Gentleman refuză să se mai întoarcă în lumea sa, preferînd să moară de descurajare

decît de dezgust și disperare:

THE ELDERLY GENTLEMAN... I cannot go with them. I cannot live among people to whom nothing is real. I have become incapable of it through my stay here. I implore to be allowed to stay.

THE ORACLE. My friend: if you stay with us you will die of discouragement.

THE ELDERLY GENTLEMAN. If I go back I shall die of disgust and despair. I take the nobler risk. I beg you, do not cast me out.

He catches her robe and holds her.

THE ORACLE. Take care. I have been here one hundred and seventy years. Your death does not mean to me what it means to you.

THE ELDERLY GENTLEMAN. It is the meaning of life, not of death, that makes banishment so terrible to me.

THE ORACLE. Be it so, then. You may stay.

*She offers him her hands. He grasps them and raises himself a little by clinging to her. She looks steadily into his face. He stiffens; a little convulsion shakes him; his grasp relaxes; and he falls dead.*⁵³

Ideea scriitorului ni se pare generoasă; o dată ce ai cunoscut posibilitatea existenței unei vieți mult mai evolute din punct de vedere social, perspectiva de a trăi tot pe cea veche încetează de a mai fi acceptabilă. Contactul cu idealul omoară, pentru că afectează omul prin meditația ce i-o provoacă asupra propriei sale vieți sociale; datorită contrastului, moartea nu i se pare mai rea decît vechea viață. The Elderly Gentleman nu se va mai putea bucura personal de perspectiva existenței acestui ideal. Primindu-și moartea, el este un înfrînt, dar *the Oracle* devine simbolul acestui viitor social, existent, în timpul scrierii piesei, în aspirațiile întregii omeniri.

Realismul scriitorului în *Tragedy of an Elderly Gentleman* ne apare confirmat de următoarea observație teoretică a lui Henri Wald, observație care se potrivește atît de bine piesei analizate: „Realismul și antirealismul sînt atitudini active. Primul favorizează mersul lucrurilor, iar celălalt îl stînjenește. Realismul nu e un concept pur estetic, ci general axiologic. O operă de artă este cu atît mai realistă, cu cît descoperim noul, *denunță* mai pregnant ceea ce este perimat în prezent și *anunță* mai emoționant depășirea lui în viitor. Într-o operă de artă, numai atitudinea creatorului poate să fie sau să nu fie realistă. Modalitatea artistică a operei se află dincolo de realism sau de antirealism... Un scriitor poate să-și exprime atitudinea sa realistă prin cele mai neverosimile combinații de întîmplări”.⁵⁴

1.3. AS FAR AS THOUGHT CAN REACH

Ni se pare că din punctul de vedere al dezvoltării unității temei cercetate, *Back to Methuselah* pierde prin adăugarea ultimei părți, *As Far as Thought Can Reach*. Această parte a creat multor critici impresia că alegoria lui Shaw ar fi o extravaganță multidimensională, lipsită de orice bază reală. În ceea ce privește problemele de limbă abordate, piesa creează o ambiguitate inexistentă înainte și contrazice chiar unele din tezele asupra limbajului ce fuseseră susținute prin întreaga textură artistică a pieselor discutate anterior. *The Newly Born*, ieșind din ou, este adult din punct de vedere biologic și capabil să vorbească fără să fi învățat acest lucru, o idee asupra limbii care nu poate fi considerată decât eronată din punct de vedere lingvistic, limba nefiind un lucru înăscut, ci dobândit în practica socială. Chiar dacă prin absurd ar fi acceptată o astfel de teorie, nu poate sta în picioare nici chiar supoziția că, faza de gestație, fătul ar fi fost programat să învețe limba. Și în acest caz el nu ar fi putut cunoaște decât ceea ce a fost programat să știe. Dialogul dintre *the Newly Born* și *the She-Ancient* demonstrează însă că el moștenește, ca să spunem așa, ereditar capacitatea de a vorbi, ceea ce opune vorbirea procesului învățării:

THE NEWLY BORN. You mean that you would have murdered me!

THE SHE-ANCIENT. That is one of the funny words the newly born bring with them out of the past. You will forget it tomorrow...⁵⁵

Deși limba constituie mijlocul de comunicare al tinerilor care reprezintă a doua generație de supraoameni, în viziunea lui Shaw din această ultimă parte a pentalogiei legătura dintre limbă și gândire este slăbită și ea în mod substanțial. Neîndoielnic că atunci când merge în pădure pentru a se putea reculege și gândi, *the Maiden*, de fapt o adolescentă la vârsta de patru ani, o va face cu ajutorul cuvintelor, căci „A gândi nu înseamnă a nu vorbi, ci a nu rosti”.⁵⁶ *The Ancients* însă au redus limbajul în aceeași măsură în care au redus îmbrăcămintea, devenită „a girdle with a few pockets hanging to it to carry things about in”.⁵⁷ Așa cum spune Acis, „Most of them have forgotten how to speak: the ones that attend to us have to brush up their knowledge of the language once a year or so”.⁵⁸ În aceste condiții, meditația, activitatea lor cea mai caracteristică, se poate realiza într-un mod care ne apare cel puțin ambiguu, iar comunicarea între ei se face prin transmiterea directă a gândurilor.

Lansarea lui Shaw dincolo de cele mai îndepărtate limite ale prospecțiunii științifice și modul în care a rezolvat teoretic unele probleme, ruperea de aspectele vieții sociale care țineau opera strâns legată de omul contemporan au făcut ca

interesul nostru pentru această ultimă parte a pentalogiei să fie mult mai scăzut. Există, desigur, multe idei interesante și de valoare, ca de pildă cele legate de caracterul artei, dar în acest domeniu identificăm și o influență din ce în ce mai puternică a concepțiilor lui Platon din *Republica*. În ciuda unor reluări, de altfel sporadice, a unor procedee pe care le-am mai discutat, în cadrul cărora densitatea cea mai mare o are aforismul, *As Far as Thought Can Reach*, nu are, credem, multe fapte de stil memorabile. Caracterul extrem de eterogen al ideilor nu i-a permis lui Shaw să atingă coordonarea anterioară a mijloacelor sale artistice spre un țel suprem. El nu a mai realizat o concentrare maximă a unei idei prin care să obțină tensiunea tragică sau comică. Nu am putea afirma însă că nu există o înaltă organizare a formei, dar de data aceasta ne pare artificială, menită să continue structurile inițiate în părțile precedente, mai mult decât să slujească problematica originală a acestei piese. Deficiența principală este caracterul mult mai speculativ al acestei părți a alegoriei. Shaw însuși definește în această piesă fabula ca „not a thing that was done in the past, but a thing that is to be done in the future,”⁵⁹ justificarea existenței sale găsindu-și rădăcina în faptul că „What men cannot realize they can at least aspire to”.⁶⁰ Nu știm câți oameni și-ar propune ca ideal realizarea tipului de societate în care trăiesc supraoamenii acestei ultime piese, dar, în orice caz, ei trebuie să fie prea puțini. Mulți critici au insistat în lucrările lor asupra acestui aspect și se pare că Shaw însuși s-a temut de acest lucru din moment ce *the Youths* își exprimă aproape la unison opoziția față de modul de viață sugerat de Shaw ca ideal. Desigur că scopul acestei „critici” încorporate în piesă a fost acela de a-i da lui Shaw posibilitatea unei pledoarii în favoarea idealului de viață ascetică pe care l-a propus, dar trebuie să recunoaștem că dramaturgul nu este convingător. Credem că *As Far as Thought Can Reach* constituie o îndepărtare de idealurile cele mai generoase ale pentalogiei, ruperea de elementul social imprimând operei un caracter speculativ. Aceasta poate explica, cel puțin în parte, mult mai slaba reușită artistică.

Marea varietate a problemelor abordate de Shaw în *Back to Methuselah* este în concordanță cu marea varietate pe care o îmbrățișează stilul său. Există în același timp o serie de elemente care leagă între ele cele cinci părți ale piesei, constituind baza unității lor stilistice. Faptul obiectiv care permite existența acestor elemente unificatoare este reluarea de către scriitor a unor teme, conflicte sau acțiuni, ceea ce denotă preocuparea sa pentru crearea unui ciclu dramatic. Pe de altă parte, se poate recunoaște existența unor trăsături proprii, definitorii, în fiecare din aceste piese. Într-o analiză atentă a structurii pentalogiei, Margery M. Morgan⁶¹ a pus în evidență modul în care Shaw abordează în diferite episoade tema antitezei dintre rațiune și suflet, cea a războiului, maternității și modul în care continuitatea tematică este sugerată prin interpretarea formei muzicale a pentalogiei. Precizarea confirmă, din punctul de vedere al criticii, vechea afirmație a lui Shaw că între muzică și structura operei sale există o strânsă legătură. La aceste observații care pledează

cauza unității stilistice a operei, în cadrul existenței unei mari diversități de metode și procedee stilistice, am discutat tema unificatoare a limbii, vorbirii și gândirii, o adevărată filosofie a limbajului, care ocupă un loc destul de important în economia piesei. Această temă apare pregnant în trei din cele cinci părți. Dacă am putut constata că între partea întâi și partea a patra există o strânsă legătură prin concepția care stă la baza tratării acestei teme, observăm că partea a cincea se îndepărtează de la această concepție. Ar fi greșit să afirmăm că justificarea acestei situații s-ar găsi în ruptura, când de fapt se găsește în continuarea simbolului artistic. Abaterea de la ideea de realism se datorează, paradoxal, consecvenței cu care Shaw dezvoltă tema limbii și vorbirii ce străbate această operă, prin perspectiva unei *evoluții idealizate*. După Shaw - ideea aceasta este implicită în operă și nu explicită - abstractizarea tot mai înaltă, considerată ca un semn al progresului în limbă, va permite atingerea unei etape în care nu va mai fi necesară manifestarea legăturii dintre semnificant și semnificație, de unde posibilitatea transmiterii directe a gândurilor, dezbrăcate de haina vorbirii, printr-un proces de telepatie, facilitată de concentrație. Acest lucru ar fi favorizat de viața ascetică și meditativă, care are ca efect întărirea forțelor psihice ale supraoamenilor. Ideea este exploatată și de către unii reprezentanți occidentali moderni ai filosofiei limbajului, la care se referă Henri Wald în lucrarea sa: „Saltul dialectic de la materialitatea fonică a vorbirii la idealitatea semantică a gândului este speculat de spiritualiști în favoarea spiritualismului”. „Tot ceea ce este fizic și real e material și particular. Universalul, căruia încercăm să-i înțelegem natura, este imaterial prin definiție; trebuie deci ca ceea ce-l produce să fie de asemenea imaterial, căci altfel producerea lui ar fi cvasimiraculoasă”, scrie Étienne Gilson. Convinși că materia nu poate genera spiritul, É. Gilson subliniază: „Gândirea și expresia ei nu sînt de aceeași natură. Limbajul este pentru gândire un corp străin, la care cu greu se acomodează”. În concepția lui, procesul prin care vorbirea mijlocește ridicarea experienței la înălțimea ideilor este răsturnat: căderea spiritului în materie. „Singura șansă de a observa gândirea în ea însăși ar fi de a-i surprinde o lumină în momentul fugitiv în care descinde în limbaj”.⁶² Fără a putea pune un semn de egalitate între concepția lui G.B.S., a cărei operă în ansamblul său este de o foarte mare complexitate și teoria lui É. Gilson, între părerile acestuia din urmă și cele ale ultimei părți a pentalogiei lui Shaw există o oarecare similitudine.

Analizînd resorturile psihologice ale creației, Tudor Vianu scria: „A nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artistic, înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului... Activitatea artistică nu este o ejaculare amorfă, ci o lucrare structurată, călăuzită de un scop valorificat în toate amănuntele realizării. Artistul nu creează orice, ci tocmai opera lui”.⁶³ În lumina reflecției lui T.Vianu, teza lui Shaw, subordonată tocmai acestui interes artistic, este menită să slujească ideea progresului. Din nefericire, ea intră în conflict cu datele furnizate de știință. Ca scriitor ambițios, în plină efervescență

creatoare, Shaw a tins spre crearea unui sistem, dar, cu cât acesta a devenit mai închis, a devenit și mai vulnerabil, progresul respingînd rigiditatea.

Metoda de bază în realizarea acestei teme o constituie alegoria, care, așa cum arată Vera Călin, "... are menirea să comunice o imagine stilizată excesiv a condiției umane în ipostazele ei cele mai ontologic hotărîtoare. Poetul alegoric caută o expresie figurală pentru marile căutări și întrebări ale existenței, pentru traiectoriile străbătute de făptura materială și spirituală a omului, fie în rolul pasiv, pe care i-l dictează situația de executant al unei partituri dinainte redactate într-un scenariu ce se termină invariabil cu moartea (și aici se pot menționa în treacăt alegoriile bazate pe schema rolurilor fixe sau a situațiilor pentru eternitate date), fie în calitatea de căutător al unui sens, un călător pe un drum ce străbate spații exterioare sau domenii ale ființei lăuntrice, drum cu etape decisive, în desăvîrșirea unei inițieri".⁶⁴ *In the Beginning* aparține structural primului tip de alegorie, evoluînd în limitele unui scenariu prestabilit. Nu ni se pare că înscrierea într-un anumit tip de alegorie ar impieta asupra posibilităților unui scriitor de a valorifica, paralel cu tema fixă care a dat naștere formulei, și alte teme, mai mult sau mai puțin importante în structura operei. Filosofia limbajului din prima piesă este grefată perfect pe tema principală și este desăvîrșită din punct de vedere artistic tocmai în cadrul acestui scenariu prestabilit. *Tragedy of an Elderly Gentleman* și *As Far as Thought Can Reach* aparțin celui alt tip de alegorie, cu scenariu liber, ce permite atît cercetarea „spațiilor exterioare”, cît și „domeniile ființei lăuntrice”. Este de asemenea necesar să remarcăm că, deși alegoria are continuitate (ar fi greu, de pildă să înțelegem cauza devierii în cadrul concepției despre limbă dacă am rămîne în afara modului în care Shaw concepe progresul), ea nu este continuă, alternînd cu elemente „clasice” de „dramă de dezbatere”, fie pe parcursul unor episoade întregi, fie în cadrul aceluiași episod. Cea mai semnificativă parte din acest punct de vedere este piesa *The Thing Happens*. Această structură a pentalogiei nu ni se pare întîmplătoare. Scrisă între anii 1918-1920, *Back to Methuselah* venea după criza provocată de primul război mondial, într-un moment în care meditația asupra condiției umane și destinului umanității era necesară. Trebuia dovedită continuitatea omului în viitor ca și în trecut, necesitatea unor schimbări structurale, alegoria fiind deosebit de potrivită pentru a prezenta cele mai caracteristice ipostaze umane. Alegoria nu poate fi luată în considerație nici în afară de o anumită concepție filosofică, dacă nu de un întreg sistem filosofic care o generează. Concepția lui Shaw despre Life Force are în ea ceva de esență mistică, dar nu ar fi posibil să se susțină în urma unei analize obiective că aceasta a avut un rol negativ. Ea a sprijinit, în fond, ideea progresului și a necesității luptei pentru progres, opunîndu-se în felul acesta forțelor destructive ale societății contemporane. Alternarea alegoriei (care în piesa lui Shaw se transformă ea însăși într-o formă *sui generis* a dramei de dezbatere) cu tipul de dramă de dezbatere „clasică” era necesară tocmai în vederea clarificării pentru

cititori sau spectatori a acestei intenții. Dezbaterea politico-filosofică din *The Gospel of the Brothers Barnabas* pune într-o lumină nefavorabilă doi politicieni pe care Shaw îi consideră în mare măsură responsabili pentru război, Lloyd George și Asquith, caricaturizați prin Burge și Lubin. Acest episod nu este întâmplător, ci perfect structurat, demonstrând adevărul afirmației lui Tudor Vianu, care arată că interesul artistic este urmărit în toate amănuntele realizării sale.

Acesta ar fi planul semnificației alegoriei, pe care o vom înțelege ca o modalitate artistică de creație, nu exclusivă, dar de bază, a acestei vaste și complexe opere dramatice. În cadrul ei, printre procedeele cele mai semnificative întrebuate de Shaw cu un scop social și artistic, un loc important îl ocupă reconstituirea modului de realizare a procesului comunicării, acest lucru făcându-se prin perspectiva specifică de creație a autorului dramatic. Pe această linie se înscrie utilizarea metalimbajului ca procedeu stilistic. Prin intermediul său este pusă în evidență perspectiva tot mai largă pe care o permite procesul comunicării în cadrul unei omeniri angajate pe calea progresului. Tot prin intermediul său dramaturgul atrage atenția asupra riscurilor stagnării, părăsirii eforturilor de angajare pe linia evoluției sociale. Acest pericol pîndește o întreagă parte a omenirii, ce poate pierde posibilitatea comunicării cu ceilalți semeni ai săi, angajați pe linia progresului. Teza este generoasă și îl onorează pe scriitor. Ea este rodnică și sub aspectul meditației asupra fenomenului limbii. Dramaturgul sintetizează două idei aflate într-o contradicție dialectică: aceea a progresului în limbă, concretizat în evoluția limbii ce se îmbogățește continuu, răspunzînd astfel necesităților materiale și spirituale ale omenirii și ideea caracterului conservator al limbii, formulat în aforismul „thoughts die sooner than languages”, limba fiind teaurizatoarea clișeelelor verbale, metaforelor moarte, la care fiecare contribuie cu ceva.

Cele două aspecte sociale ale problemei comunicării constituie, din punct de vedere artistic, un singur aspect, căci doar împreună sînt capabile să genereze efectul scontat. În contact cu opera, cititorul sau spectatorul rîde, iar a rîde înseamnă a înțelege. Ceea ce nu înțelegem ne lasă indiferenți sau ne înspăimîntă. Shaw a strîns pentru a risipi, iar aceasta este cea mai nobilă îndeletnicire. Risipind înțelegere, el a contribuit la zdruncinarea prejudecăților, la formarea unor convingeri mai apropiate de adevărul vieții, a încercat să-i învețe pe oameni cum să se apere de riscurile rutinei și stagnării. Piesa sa poate înaripa fantezia ca vinul, dar nu te lasă cu același gust amar după trezire.

Shaw demonstrează, nu numai prin întreaga sa operă, ci chiar printr-o singură piesă, că marii artiști nu au limite, în ciuda criticilor: ei nu pot fi încadrați în școli și curente fără a simplifica și chiar deforma personalitatea lor: ei sînt marile fluvii ale națiunilor, care captează apele repezi sau încete, limpezi sau tulburi: sînt toate și prea puțin din toate acestea.

2. LIMBAJUL ÎN CONTEXTUL PSIHOSOCIAL AL OPEREI: IMPLICAȚIILE STILISTICE ALE JOCURILOR DE CUVINTE

2.1. PREMISE CRITICE

În ciuda importanței pe care jocurile de cuvinte o pot avea în descifrarea contextului psihosocial al operei literare, o parte a criticilor literari le consideră încă drept o formă inferioară de umor. Facilitatea jocurilor de cuvinte în anumite situații nu poate fi contestată. A porni însă în analiza structurii și funcției lor în cadrul operei unui scriitor de la premisa teoretică a inutilității lor este o eroare cu importante repercusiuni asupra exercitării actului critic. Din punct de vedere principal, unui scriitor nu i se poate reproșa nimic pentru că le întrebunează. Opinia exprimată de Dr. Johnson, în conformitate cu care utilizarea lor de către Shakespeare ar indica o lipsă de hotărîre și o plăcere feminină de supunere față de forța hipnotică a limbii⁶⁶ este încă destul de bine împămîntenită în critica literară anglo-saxonă, dobîndind o mare forță de generalizare. O corectură de prestigiu a fost adusă relativ tîrziu de către William Empson, unul din reprezentanții cei mai importanți ai *noii critici*. W. Empson constată, de pildă, că interesul lui Shakespeare față de legăturile sonore care se pot stabili între cuvinte nu poate fi rupt de atenția acordată sensului cuvintelor. Lui Shakespeare i se face deci dreptate, dar reabilitarea sa nu înseamnă, de fapt, reabilitarea calamburului ca procedeu stilistic, puținor scriitori recunoscîndu-li-se forța de concentrare intelectuală presupusă de reușita acestui procedeu.⁶⁷

Unicul studiu asupra jocurilor de cuvinte în dramaturgia lui G.B. Shaw pe care am reușit să-l identificăm, cel al lui John Mills, ridică și el, ni se pare, unele deficiențe de ordin teoretic. Vom cita spre exemplificare cîteva din concluziile sale: „Skill in punning... is a mark of a certain kind of intellectual agility; it bespeaks a quick and keen mind... Regrettably, Shaw's use of puns... cannot be similarly praised. Some of the more jarring specimens might be excused on the ground that they are so bad they are good, but this subterfuge will not work for all, or even a significant number of cases. More often than not, Shaw's word-playing seems cumbersome, prolix and clumsy in execution. He requires such elaborate machinery to get his joke set up and explained, that much of the fun is dissipated. Often too,

the puns seem much too obviously forced, as when they depend upon usages semantically possible but hardly probable... But the most serious flaw in Shaw's puns is their lack of witty point"⁶⁸.

Ultimele două observații merită o atenție deosebită. În primul rând aceea că jocurile de cuvinte „depend upon usages semantically possible but hardly probable”. Prin afirmația sa, John Mills pune în discuție raportul existent între potențialitățile limbii și modul în care ele sînt exploatate de un artist al cuvîntului. Precizarea că jocurile de cuvinte întîlnite, deși posibile, sînt foarte puțin probabile îngrădește de la început fantezia lingvistică a scriitorului. Nu există nimic „posibil” din punct de vedere semantic care să fie „imposibil” din punct de vedere artistic. Aceasta ni se pare a fi o deficiență teoretică majoră: ceea ce este puțin probabil să se întîmple în 99 % din cazuri poate fi cu totul adecvat sau semnificativ pentru acel 1 % care a rămas de discutat. Nu i se poate cere unui scriitor să meargă numai pe căi bătătorite. Utilizarea jocurilor de cuvinte constituie, pentru literatură în general și pentru dramaturgie în particular, o astfel de cale. Este firesc, în aceste împrejurări, ca un dramaturg de talia lui Shaw să încerce unele „inovații” lingvistice, în măsura în care acestea sînt adecvate ideii pe care dorește să o exprime, situației în care apare, sau conformației spirituale și culturale a personajului. În ciuda unui studiu valoros, ni se pare că John Mills pierde din vedere, în unele situații, contextul psihosocial al operei. Din aceeași cauză, criticul asociază acestor jocuri de cuvinte ideea „lipsei de spirit” despre care vorbește în concluzie. Există extrem de multe exemple printre cele pe care le vom analiza care pot să demonstreze contrariul. Din punct de vedere teoretic, este necesar însă să reamintim un principiu de bază al abordării acestui aspect: „... the norm for wit is a shifting norm... Yet, as the shifting norm indicates, wit sees both sides of the question... wit necessarily attacks orthodoxy with more vehemence than humour attacks unorthodoxy. It can be said that humour is compassionate but wit is not. Yet, by its very vehemence, wit betrays a perhaps deeper, although less direct, compassion than humour.”⁶⁹ Spiritul, inteligența jocurilor de cuvinte trebuie considerate, deci, nu numai ca un test al fanteziei creatoare a artistului, ca o unitate de măsură a capacității sale intelectuale - deși privite din acest punct de vedere ele sînt capabile să reflecte în mod adecvat aceste calități - ci și ca un mod de expresie a atitudinii sale față de anumite tipuri de personaje pe care le creionează, ca un mijloc de satiră a prostiei, a locurilor comune în gîndire și vorbire. Din acest punct de vedere, inteligența artistului este direct proporțională cu capacitatea sa de a zugrăvi inabilitatea verbală a personajului. Afirmația că unele jocuri de cuvinte ale lui Shaw „are so bad that they are good” poate fi acceptată doar din această perspectivă. Observația lui W. Empson asupra interesului lui Shakespeare față de legăturile sonore care se stabilesc între cuvinte poate fi aplicată fără îndoială și lui G.B. Shaw, care a afirmat în repetate rînduri că ceea ce l-a vrăjit întotdeauna la Shakespeare a fost „muzica cuvintelor”. Ca și

marele său predecesor, Shaw a reușit să dea calambururilor sale, indiferent de natura lor semantico-lexicală, o greutate specifică în elaborarea „sensului” final al operei dramatice. Deși în foarte multe aspecte părerile noastre nu coincid cu unele opinii exprimate de William Empson în lucrarea sa despre ambiguitate, găsim esențială generalizarea pe care o face în legătură cu structura și funcția jocurilor de cuvinte: „A pun may be justified to the reader, so long as its two parts have not strong associations of their own and do not suggest different modes of judgement, by saying two things, both of which were relevant and expected, or by saying what is expected in two ways in which, though different, are seen at once to come to the same thing. In such cases the pun requires no extraneous apology and will receive no particular attention. Or it may name two very different things, two ways of judging a situation, for instance, which the reader has already been brought to see as relevant, has already been prepared to hold together in his mind; their clash in a single word will mirror the tension of the whole situation. The pun may then be noticed as a crucial point, but it will not separate itself from its setting, and will be justified by that”.⁷⁰ O astfel de abordare rezolvă în mod fericit raportul care trebuie să existe între elementul „surpriză”, asigurat de spiritul și inteligența autorului și elementul „inevitabilitate”, derivat din adecvarea formelor de limbaj la situațiile concrete ale textului dramatic în care apar. Discutate teoretic din acest punct de vedere, jocurile de cuvinte create de Shaw își relevă acele calități care i se păreau lui John Mills că lipsesc. Desigur, nu am putea afirma că un critic în căutarea unor deficiențe nu le-ar putea identifica în cadrul unei opere dramatice de proporții atât de vaste. Vom face și noi din când în când această operație. Nu înseamnă însă că vom descoperi în acest domeniu ceea ce este semnificativ. Considerăm că, în ceea ce-l privește pe Shaw, calitățile sale de artist al cuvîntului predomină și vom încerca să demonstrăm acest lucru. Nu sîntem împotriva relevării unor deficiențe, ci împotriva aprecierii care transformă accidentalul în general.

2.2. LIPSA DE RIGUROZITATE A CUVINTELOR: ECHIVOCUL ȘI TEHNICA REDUCERII LA ABSURD

Bernard Shaw este un scriitor înclinat să creeze puternice efecte comice prin utilizarea celor mai neobișnuite mijloace lingvistice. Un astfel de procedeu este golirea de conținut a sensului cuvintelor atunci când semnificația acestora devine stînjenoare pentru eroii pieselor. Inteligența cu totul deosebită cu care este înzestrat îi dă lui Dubedat posibilitatea de a-și afirma o dată mai mult poziția sa de iconoclast:

B.B./*advancing upon him*/I'll tell you what you are, sir. You're a scoundrel.

LOUIS. Oh, I don't mind you calling me a scoundrel a bit. It's only a word: a word that you don't know the meaning of. What is a scoundrel?

B.B. You are a scoundrel, sir.

LOUIS. Just so. What is a scoundrel? I am. What am I? A scoundrel. It's just arguing in a circle. And you imagine you're a man of science⁷¹.

Dubedat nu numai că rămîne cu totul neafectat de invectivă, ci, mai mult, folosind tehnica *quid pro quo*-ului, ajunge din acuzat acuzator. Acel care apare în ipostaza neplăcută a celui acuzat că nu cunoaște sensul cuvintelor pe care le întrebuințează devine Sir Ralph Bloomfield Bonington, o situație generatoare de o autentică comedie socială. Pentru a-și atinge scopul, Dubedat apelează la regula aristoteliană a definiției, care cere ca delimitarea naturii reale a speciei să se facă nu numai prin indicarea genului care o include, ci și prin relevarea diferențelor specifice față de acest gen. Dacă genul este „a scoundrel”, specia este Dubedat. Dubedat nu poate fi însă în același timp și specie și gen, de unde concluzia că definiția dată de Sir Ralph nu este științifică, în ciuda faptului că acesta se pretinde om de știință. Exemplul este semnificativ pentru demonstrarea tehnicii de reducere la absurd care caracterizează pe multiple planuri creația shaviană, tehnică deosebit de eficace și la nivel lexical, încă prea puțin studiat în raport cu ansamblul creației dramatice. El este reprezentativ și pentru existența spiritului caustic, de care G.B.Shaw nu a dus niciodată lipsă.

Puternicele conflicte de interese ale reacțiunii engleze și franceze, care nu le-a împiedicat să se coalizeze împotriva dușmanului comun, Ioana D'Arc, sînt scoase de Shaw la suprafață prin utilizarea bogatelor resurse ale limbajului; tot prin intermediul lor dramaturgul demonstrează cum se poate ajunge la un compromis în vederea atingerii scopului comun:

THE CHAPLAIN/*rising in a fury*/You are a traitor.

CAUCHON/*springing up*/You lie, priest./*Trembling with rage*/If you dare do what this woman has done - set your country above the holy Catholic Church - you shall go to the fire with her.

THE CHAPLAIN. My lord: I - I went too far. I - *he sits down with a submissive gesture*.

WARWICK/*who has risen apprehensively*/ My lord: I apologize to you for the word used by Messire John de Stogumber. It does not mean in England what it does in France. In your language traitor means betrayer: one who is perfidious, treacherous, unfaithful, disloyal. In our country it means simply one who is not wholly devoted to our English interests.

CAUCHON. I am sorry: I did not understand./*He subsides into his chair*

*with dignity*⁷²

Cauchon, care consideră întreaga lume spirituală ca fiind patrimoniul bisericii, vede o primejdie în Ioana doar în măsura în care este inspirată în mod „diabolic”, o eretică, o „unealtă a diavolului”, fiind dispus să o salveze în cazul în care aceasta se leapădă de erezie. Cei doi englezi văd în ea cu totul altă primejdie: Ioana este conducătoarea poporului francez în lupta împotriva ocupației străine, un dușman care trebuie să dispară cu orice preț. Diplomația le cere obținerea asentimentului francez. Înțelegând că s-ar putea să nu-l primească, John de Stogumber nu poate să nu-i strige lui Cauchon „traitor”, căci vede trădată această alianță care le este atât de necesară. Diplomat încercat, Richard de Beauchamp, Earl of Warwick, sesizează însă primejdia pe care ar putea-o constitui această ruptură și găsește și mijlocul cel mai potrivit pentru a o aplană. Din cele două sensuri de bază pe care le are cuvântul *traitor* în ambele limbi, „one that betrays another's trust or is false to an obligation or duty” și „one that commits treason against his country; one who violates his allegiance to his nation by levying war against it or by aiding its enemies”⁷³, el atribuie doar limbii franceze primul sens, pe care îl explică, de altfel, cu lux de amănunte și cu îndemânarea unui specialist, arătând că în Anglia înseamnă doar „one who is not wholly devoted to our English interests”. În numele interesului comun, Cauchon, extrem de inteligent de altfel, acceptă explicația. Formal el nu este afectat de afirmația că, în calitatea sa de reprezentant al Bisericii Catolice și de francez, nu ar servi interesele engleze, ba chiar dimpotrivă. În același timp, primul sens, de persoană perfidă, neloială, necredincioasă, ar fi extrem de jignitor. Shaw nota odată: „... the ferocity with which people fight about words is astonishing”⁷⁴. Cauchon și John de Stogumber se ceartă pentru un sens sau altul al unui cuvânt și medierea se produce tot prin intermediul cuvântului, în scopul slujirii intereselor lor de clasă. Rolul jocului de cuvinte este hotărâtor în relevarea contextului psihosocial al operei.

Un alt dialog îi prilejuiește lui Shaw posibilitatea de a-și bate joc de prejudecățile rasiale ale oamenilor, prejudecăți care se dovedesc a fi întreținute tocmai de lipsa de rigurozitate a cuvintelor. Prejudecățile rasiale par, prin perspectiva tehnicii de *reductio ad absurdum*, la fel de întemeiate ca dreptul de a-i numi pe europeni „white men”.

SIR ARTHUR. That one word nigger will cost us India. How could Dexy be such a fool as to let it slip!

SIR BEMROSE/*very serious - rising solemnly*/Arthur: I feel I cannot overlook a speech like that. After all, we are white men.

SIR ARTHUR. You are not, Rosy. I assure you. You are walnut color, with a touch of claret on the nose. Glenmorison is the color of his native oatmeal:

not a touch of white on him. The fairest man present is the Duke. He's as yellow as a Malayan headhunter. The Chinese call us Pinks. They flatter us.⁷⁵

Elementul comic de natură psihosocială este din nou prezent, dar de data aceasta apare generat de ironia mușcătoare a dramaturgului. Epitetul „white”, care i se pare lui Sir Bemrose un epitet esențial în caracterizarea rasei europenilor, opuși în felul acesta asiaticilor și africanilor, e relevat de Sir Arthur ca avînd doar o funcție figurativă, metonimică, transferul de sens avînd o valoare relativă și deci contestabilă. Prin natura sa, el pare inspirat din zicala „The pot is calling the kettle black”⁷⁶. Jocul de cuvinte ocupă un loc important în cadrul acestei piese politice, contribuind la clarificarea uneia din temele de bază, demascarea prejudecăților rasiale.

În alte cazuri, Shaw vizează întrebuintarea nepotrivită în anumite contexte a unor cuvinte și expresii, umorul rezultînd în exemplul pe care îl vom analiza din imposibilitatea de a explicita ceea ce este implicit în intențiile vorbitorului.

HOTCHKISS. Do you know, Miss Birdgenorth, I should most awfully like to hear what you have to say to poor Cecil.

REGINALD/*scandalized*/Well!

EDITH. Who is *poor* Cecil, pray?

HOTCHKISS. One always calls a man that on his wedding morning: I don't know why⁷⁷.

Desigur, cînd spune „poor Cecil”, Hotchkiss întrebuintează un automatism verbal, care arată că mirele trebuie compătimit tocmai pentru că se căsătorește. O astfel de apreciere negativă nu poate fi însă primită favorabil de către familia miresei și nici nu este, pe de altă parte, justificată de rațiunile căsătoriei, ci de practica sa într-un număr limitat de cazuri. Hotchkiss nu-și poate permite să explice resorturile psihologice care au generat automatismul verbal, căci buna cuviință îl obligă să excepteze de la generalizare persoana concretă a prietenului său, rudele și cunoștințele miresei fiind prezente. Prin automatismul verbal „poor Cecil” el a încălcat însă această regulă nescrisă de conduită și astfel apare lipsit de orice apărare în fața celor care contestă justețea opiniei exprimate. Opinia ar fi fost probabil ușor acceptată într-un context diferit.

Sensibilitatea deosebită a oamenilor față de cuvinte constituie la Shaw o frecventă sursă de umor. Iat-o în două ipostaze:

ALSTAIR. It was quite innocent; but where could I go to when you drove me out of the house by your tantrums?

EPIFANIA/*most unexpectedly amused*/You went to her?

ALSTAIR. I went to Miss Smith: she's not a pronoun, you know. I went where I find peace and kindness, to my good sweet darling Polly. So there!

EPIFANIA. I have no sense of humor; but this strikes me as irresistibly funny. You actually left ME to spend the night in the arms of Miss Seedystockings!

ALSTAIR. No, I tell you. It was quite innocent.

EPIFANIA /to Patricia/ Was he in your arms or was he not?

PATRICIA. Well, yes, of course he was for a while. But not in the way you mean.

EPIFANIA. Then he is even a more sexless fish than I took him for. But really a man capable of flouncing out of the house when I was on the point of pardoning him and giving him a night of legitimate bliss would be capable of any imbecility.⁷⁸

Alstair, în postura destul de ridicolă de crai, nu poate accepta să-și vadă soția referindu-se la prietena sa prin intermediul unui pronume, considerînd că acest lucru este nepolitic. El neagă însă în felul acesta funcția gramaticală a pronumelui, de substitut al substantivului. Psihologic însă, atitudinea sa își găsește explicația în faptul că pronumele de persoană a treia singular este în ochii oamenilor departe de demnitatea pe care o conferă persoanei în discuție întrebuintarea modului formal de adresare, Miss Smith. Epifania îi oferă însă imediat un anticlimax care restabilește poziția pe care i-a acordat-o inițial rivalei sale. Ea întrebuintează pentru sine însăși pronumele ME, într-o formă accentuată, iar pentru aceasta calificativul Miss și porecla Seedystockings. Epifania face astfel demonstrația că nu există compartimente de elită ale vocabularului și gramaticii sau cenușărese ale acestora. Toate compartimentele au o forță potențială egală; diferențierea se realizează pe baza încărcăturii afective pe care o transmite vorbitorul, în funcție de abilitatea sa verbală. Utilizarea expresiei *to be in somebody's arms*, cu cele două implicații ale sale, este o altă sursă de umor. Atît Alstair cît și Patricia acceptă ca potrivit doar sensul decent al expresiei, respingînd categoric orice altă denotație, dar din nou înclinația Epifaniei pentru anticlimax și paradox îl prezintă pe Alstair în lumina cea mai proastă: o astfel de atitudine din partea sa este etichetată ca „imbecility”.

Deși aruncă lumină asupra stării de spirit a lui Charteris, jocul de cuvinte care urmează este și el destul de trivial. El este însă semnificativ pentru una din funcțiile cele mai obișnuite ale calambururilor și îl analizăm, așa cum vom face și cu altele, pentru a nu crea impresia că Shaw reușește întotdeauna să se autocenzureze pînă la eliminarea totală a situațiilor facile.

CHARTERIS. Then come with me.

JULIA. Not until you have sworn to me to give up that woman.

CHARTERIS. My dear: I will swear anything if you'll only come away and

put an end to this.

JULIA */perplexed, doubting him/* Will you swear?

CHARTERIS. Solemnly. Propose the oath. I have been on the point of swearing for the last half hour.

JULIA */despairingly/* You are only making fun of me...⁷⁹

Din punct de vedere lexical, rămîne însă reușit contrastul dintre „Propose the oath”, care rezumă sensul la care s-a făcut referirea pînă aici și continuarea replicii, în care verbul *to swear* este reluat cu celălalt sens al său, de „curse”. Excelent, și nu numai prin comparație, ni se pare însă jocul de cuvinte pe care îl face Incașul: „After all, any fool can be a soldier: we know that only too well in Perusalem, where every fool is a soldier”⁸⁰. Păstrarea paralelismului sintactic este însoțită de schimbarea sensului în care este întrebuințat substantivul *fool*, de la „a person lacking in judgement or prudence” la „a... deranged person or one lacking powers of understanding”, o diferență de gradăție esențială și pusă inspirat în lumină de mica variație în cadrul tiparului, în care „any fool can be a soldier” trece în „every fool is a soldier”, care echivalează cu o explicitare.

Deși *explicitarea* este în general considerată ca fiind în dezavantajul jocurilor de cuvinte, din punctul de vedere al structurii lor fiind considerate superioare cele implicite⁸¹, aceasta poate constitui prin ea însăși o sursă de comedie.

PATIOMKIN */effusively/* Darling: I am a man; and you are a man; and Catherine is a woman. Woman reduces us all to the common denominator. */Chuckling/* Again an epigram! */Gravely/* You understand it, I hope. Have you had a college education, darling? I have.

EDSTASTON. Certainly. I am a Bachelor of Arts.

PATIOMKIN. It is enough that you are a bachelor, darling: Catherine will supply the arts. Aha! Another epigram? I am in the vein today.⁸²

„Bachelor of Arts”⁸³ din răspunsul lui Edstaston este răstălmăcit de Patiomkin, pe linia primei sale epigrame, prin divizarea sa în elementele componente. Punînd apoi în lumină sensul lui „bachelor” de „unmarried person of marriageable age”⁸⁴, Patiomkin atribuie un sens figurat de același gen substantivului „arts”, care în utilizarea inițială desemnase disciplinele umaniste. Explicitarea constă în propriul comentariu asupra reușitei jocului său de cuvinte, „Aha! Another epigram?. I am in the vein today”, comentariu care își relevă atributele comice în contextul respectiv. Explicitarea este de altă natură în exemplul care urmează, eroul fiind dezavantajat tocmai de faptul că nu a intenționat să provoace jocul de cuvinte. Acesta apare determinat de neîndemînarea sa lingvistică.

THE GENERAL. Do you find any real happiness in being your own mistress? Would it not be more generous - would you not be happier as someone else's mistress -

LESBIA. Boxer!

THE GENERAL */rising, horrified/* No, no, you must know, my dear Lesbia, that I was not using the word in its improper sense. I am sometimes unfortunate in my choice of expressions; but you know what I mean. I feel sure you would be happier as my wife.⁸⁵

Desigur că Generalul, adoratorul platonice al Lesbiei, veșnic refuzat în propunerile sale de căsătorie, nu ar fi îndrăznit, și încă față de martori, să-i facă iubitei sale propuneri indecente. Chiar faptul că a părăsit formula „Would it not be more generous -” pentru a continua cu „would you not be happier as someone else's mistress -” demonstrează că a încercat să părăsească un teren nesigur, o expresie de care îi era teamă că l-ar putea pune în încurcătură, dar a doua sa alegere se dovedește a fi și mai neinspirată. Chiar acest eșec este prin natura sa comic, dar efectul este intensificat atunci când eroul își dă seama de posibilele consecințe; explicitarea sa contribuie la exagerarea gafei în ochii interlocutorilor.

Polisemia din exemplul următor face din nou necesară explicitarea, deși motivele sînt de data aceasta modificate.

SIR O. One of my grandmothers was a Welsh girl. Birmingham is nearer the Welsh border than a Cockney concentration camp like London.

THE JUDGE. In short, you are a mongrel.

THE WIDOW. What is a mongrel? I thought it was a cheap kind of dog.

THE JUDGE. So it is, madam. I applied the word figuratively to a cheap kind of man: that is, to an enormous majority of the human race. It simply indicates mixed ancestry.⁸⁶

Văduva, o străină, nu cunoaște sensul figurat al cuvîntului *mongrel* și acesta trebuie să îi fie explicat prin intermediul metalimbajului. Dacă totul s-ar fi redus la acest gen de explicitare, interesul nostru ar fi fost foarte mic. Explicitarea prilejuiește însă reliefaarea unei idei suplimentare, care devine treptat tot mai proeminentă în piesă: cuvîntul *mongrel* poate fi aplicat „to an enormous majority of the human race”. În acest context, este o prostie să te consideri „pur sînge” și să-ți permiți să ai prejudecăți rasiale pe baza acestei credințe. Paradoxul pus în lumină de Shaw este că oamenii sînt oricînd gata să renunțe la preconcepțiile care îi dezavantajează, în favoarea altora care le-ar putea justifica dominația. Înțelegînd în contextul discuției că este mai avantajos să afișezi sîngele amestecat decît puritatea lui, Văduva caută să fundamenteze drepturile sale de apartenență la clasele suprapuse

tocmai prin acest lucru. În felul acesta jocul de cuvinte nu este gratuit. El are o funcție demascatoare, servind ideile de bază ale piesei. O situație similară de explicitare pune în lumină demagogia politicianilor:

BURGE. Well, could we desert the country at such a crisis? The Hun was at the gate. Everyone has to make sacrifices for the sake of the country at such moments. We had to rise above party; I am proud to say we never gave party a second thought. We stuck to -

CONRAD. Office?

BURGE /Turning to him/ Yes, sir, to office: that is, to responsibility, to danger, to heartsickening toil, to abuse and misunderstanding, to a martyrdom that made us envy the very soldiers in the trenches.

If you had had to live for months on aspirin and bromide of potassium to get a wink of sleep, you wouldn't talk about office as if it were a catch.⁸⁷

Întrebuințind substantivul *office* în sensul de „the fact or state of holding a public position or authority”⁸⁸, Conrad sintetizează esența politicianismului, al cărui unic scop este de a păstra rolul de pătură dominantă, diferențele dintre partidele politice fiind doar o mascaradă menită să inducă în eroare opinia publică. Atunci când interesele acestor partide o cer, când însăși existența lor este pusă în joc, ele renunță fără șovăială la orice divergență pentru a se coaliza împotriva dușmanului comun, în numele sacrificiului „for the sake of the country at such moments”. O recunoaștere a motivelor reale este imposibil de cerut acestor politicieni; propaganda demagogică este absolut necesară menținerii pozițiilor lor. În numele cauzei nobile cuprinsă de celălalt sens al substantivului *office* - atât de bine explicat de Burge - își permit să se înfățișeze ca marii sacrifice și martiri.

Jocul de cuvinte este frecvent un mijloc eficace pentru a sintetiza rapid relațiile dintre personaje:

HOTCHKISS. My own pet name in the bosom of my family is Sonny.

MRS GEORGE. Why didn't you tell me that before? Sonny is just the name I wanted for you.⁸⁹

În gura doamnei George, pe care o admiră și ale cărei favoruri ar vrea să le câștige, *Sonny* nu sună ca un simplu diminutiv, acceptat cu plăcere de un bărbat în anumite situații. Dimpotrivă, el îl previne pe Hotchkiss că are foarte puține șanse de succes, neputând fi privit de către aceasta decât ca un copil drăguț și simpatic și numai atât.

Nici aprobarea explicită nu este mai puțin comică în unele cazuri, așa cum se întâmplă și în următorul exemplu, în care interlocutorul stabilește o legătură

concretă între ideea exprimată de expresia *to be dashed* și înfățișarea celui care o întrebuințează:

MITCHENER.../He opens the letter; takes out a key and a note; and reads/ „Dear Mitch” - Well, I’m dashed!

THE ORDERLY. Yes, sir.

MITCHENER. What do you mean by Yes, sir?

THE ORDERLY. Well, you said you was dashed, sir; and you did look - if youll excuse my saying it, sir - well, you looked it.⁹⁰

Atitudinea lui Vivie față de doamna Warren este surprinsă cu toate implicațiile sale de următorul dialog din finalul piesei. Eșecul doamnei Warren în ochii fiicei este evident atât în calitatea sa de mamă cât și de om.

VIVIE. It’s no use, mother; I am not to be changed by a few cheap tears and entreaties any more than you are, I daresay.

MRS WARREN /wildly/ Oh, you call a mother’s tears cheap.

VIVIE. They cost you nothing; and you ask me to give you the peace and quietness of my whole life in exchange for them...⁹¹

Atunci când întrebuințează expresia *cheap tears*, Vivie Warren vizează în primul rând prefăcătoria mamei sale: calitatea îndoielnică a acestor lacrimi și faptul că ele sînt demne de dispreț și deci de respins. La reacția violentă a mamei sale răspunde însă din punct de vedere psihologic la fel de dur, punînd în lumină prin „they cost you nothing” și celălalt sens al expresiei. Implicația este și mai gravă, căci Vivie respinge în felul acesta posibilitatea ca mama sa să plîngă dacă acest lucru ar costa-o bani. Pentru a nu ne îndepărta de ideea exprimată, vom cita încă un exemplu în care aceasta este pregnantă:

MRS WARREN... Do you know what I would do with you if you were a baby again?...

VIVIE. Strangle me, perhaps.

MRS WARREN. No: I’d bring you up to be a real daughter to me, and not what you are now, with your pride and prejudices and the college education you stole from me: yes, stole: deny it if you can: what was it but stealing? I’d bring you up in my own house, I would.

VIVIE /quietly/ In one of your own houses.⁹²

Transformarea tiparului „in my own house” în „in one of your own houses” la care apelează Vivie aduce cu sine și o totală schimbare a sensului

cuvîntului *house*, Vivie vizînd concomitent nu numai casele de toleranță a căror patroană era mama sa, ci și totala sa ruptură față de Mrs Warren și modul său de viață. Este evident, de asemenea, cît de puțin respect i-a mai rămas pentru mama sa dacă sugerează posibilitatea creșterii sale într-un astfel de loc.

Același tip de joc de cuvinte este prezent într-o interesantă piesă politică ce face radiografia anilor care au precedat al doilea război mondial, epoca în care a fost posibilă instaurarea fascismului în Germania, Italia și Spania, sub ochii destul de îngăduitori ai puterilor occidentale. Prin relevarea dualismului de sens al substantivului *execution*, pus în lumină de Străin, este subliniată adîncă discrepanță dintre propaganda fascistă, care se prezenta ca reformatoarea instituțiilor sociale și practica fascistă, care a permis înlăturarea tuturor adversarilor politici interni prin mijloacele cele mai radicale.

BBDE... God has sent to certain persons this call. They are not chosen by the people. They must choose themselves: that is part of their inspiration. When they have dared to do this, what happens? Out of the Liberal democratic chaos comes form, purpose, order and rapid execution.

NEWCOMER. Yes, the executions come along all right. We know what dictators are.⁹³

Jocul de cuvinte creat de alternanța *execution*, însemnînd „performance, accomplishment” și *executions*, cu sensul de „capital punishment”⁹⁴, vine ca o demascare a adevăratei fețe a fascismului, iar din punct de vedere artistic este deosebit de eficace. Ea denotă inteligența, singura capabilă să sesizeze diferența dintre aparență și realitate. Calamburul este deosebit de eficient în sugerarea contextului social al operei.

Vorbînd despre inteligență, trebuie să spunem că jocul de cuvinte îl avantajează de obicei pe cel care îl provoacă, deși sînt destul de frecvente la Shaw cazurile în care se urmărește obținerea efectului artistic contrar. Atunci, producerea neintenționată a calamburului îl handicapează pe vorbitor, așa cum a fost cazul în exemplul analizat din piesa *Getting Married*, datorat lipsei de abilitate verbală și chiar prostiei demonstrate de General. Pe această linie vom mai da un exemplu semnificativ:

BOANERGES. Look here. The King has an appointment with me at a quarter to twelve. How long more am I to be kept waiting?

SEMPRONIUS */with cheerful politeness/* Good morning. Mr Boanerges, I think.

BOANERGES */shortly, but a little taken aback/* Oh, good morning to you. They say that politeness is the punctuality of kings -

SEMPRONIUS. The other way about, Mr Boanerges. Punctuality is the politeness of kings; and King Magnus is a model in that respect. Your arrival cannot have been announced to His Majesty. I will see about it.⁹⁵

Un dialog de scurtă vreme a acestuia este capabil să facă radiografia politicianului Boanerges, două replici extrem de concise sugerând mai multe aspecte ale personalității sale: totala lipsă de politețe, îngâmfare, prostia. Intrând în anticamera regelui, Boanerges omite un elementar act de bun simț, de a da bună ziua secretarului acestuia. El, însuși în întârziere, reproșează că este făcut să aștepte și că nu este tratat cu politețea necesară, dar modul în care o face, inversiunea cuvintelor *punctuality* și *politeness* schimbă cu totul sensul zicătoarei la care apelează, provocând un efect comic care-i pune în evidență lipsa elementară de cultură. Concentrarea excepțională a acestor mijloace nu lasă nici o îndoială asupra simțului dramatic al lui Shaw, a capacității sale de a transforma observația de viață în dialog specific dramatic, care trebuie să suplinească orice altă explicație.

În alte cazuri, pe planul jocului de cuvinte se confruntă două inteligențe, calamburul fiind dezvoltat prin contribuția fiecăruia din cei doi interlocutori.

THE DUKE... Chained dogs are the fiercest guardians of property; and those who attempt to unchain them are the first to be bitten.

ALOYSIA. Your Grace calls us dogs. We shall not forget that.

THE DUKE. I have found no friends better than faithful dogs, Miss Brollikins. But of course I spoke figuratively. I should not dream of calling you a dog.

ALOYSIA.No. As I am a female dog I suppose you will call me something shorter when my back is turned.⁹⁶

Pe planul disputei de clasă dintre domnișoara Brollikins și Duce, sensul figurat al cuvântului dog în aforismul „Chained dogs are the fiercest guardians of property and those who attempt to unchain them are the first to be bitten” este evident, el constituind o sinteză a ideii susținută de Duce, că proprietarii sînt gata să-și abolească privilegiile și că proletariatul este acela care împiedică traducerea în viață a acestei idei. Aloysia reține atitudinea disprețuitoare exprimată de cuvîntul *dogs*, dar, foarte inteligent, Ducele încearcă să evite o poziție dificilă, relevînd calitățile cîinilor credincioși. El ajunge însă la alt joc de cuvinte implicit atunci cînd spune „I should not dream of calling you a dog”, care implică atît sensul pe care îl exploatează în continuare Miss Brollikins, cît și cel sugerat de contextul în care apare: Aloysia nu este devotată, ci dimpotrivă respinge tezele sale. Nici de data aceasta jocul de cuvinte nu este gratuit, ci permite confruntarea a două inteligențe postate pe poziții de clasă distincte, duelul verbal ajutînd la sugerarea mai clară a

raporturilor existente între cele două clase antagoniste.

Shaw nu ignoră nici posibilitățile multiple pe care le creează utilizarea expresiilor idiomatice, dar tehnica pe care se bazează următoarele două exemple diferă destul de mult de situația cazurilor discutate anterior.

NARYSHKIN */falling on his knees in terror/* Be merciful, Little Mother. My heart is in my mouth.

CATHERINE. Your heart and your mouth will be in two separate parts of your body if you again forget in whose presence you stand. Go And take your men with you. */Naryshkin crawls to the door. The soldiers rise/*⁹⁷

Expresia *to have one's heart in one's mouth* exprimă spaima lui Narișkin față de intențiile împărătesei Ecaterina, sensul adânc al expresiei fiind „to be greatly alarmed by what is happening or is expected to happen at once”⁹⁸. Preluând expresia utilizată de acesta, împărăteasa face apel la elementele structurii sale de suprafață, la sensul propriu al cuvintelor componente, dar, paradoxal, replica sa „Your heart and your mouth will be in two separate parts of your body” arată cât de justificate erau temerile lui Narișkin atunci când a întrebuințat expresia; sensul nou dat prin jocul de cuvinte este acela că zîmbetul pe care Narișkin și l-a permis îi pune capul în joc.

Contextul poate fi el însuși o sursă generatoare de jocuri de cuvinte, ca în următorul caz:

STEPHEN */very seriously to Cusins/* Dolly, old fellow, think. Think before you decide. Do you feel that you are a sufficiently practical man? It is a huge undertaking, an enormous responsibility. All this mass of business will be Greek to you.

CUSINS. Oh, I think it will be much less difficult than Greek.⁹⁹

To be Greek to somebody exprimă ideea că ceva este neinteligibil pentru cineva și expresia ar fi fost foarte bine întrebuințată dacă referirea s-ar fi făcut la oricare altă persoană din piesă în afara lui Cusins, el însuși profesor de greacă. Calitatea pe care o are, îl face însă pe Cusins să se rupă de sensul adânc al expresiei și, punînd în relief sensul de suprafață, să spună că „it will be less difficult than Greek”. Un paradox implicit este ideea că întreaga conducere a industriei Undershaft va fi un fleac din moment ce va fi mai puțin dificilă ca greaca, greaca fiind elementul cel mai propice al manifestării capacității sale.

2.3. PARONOMAZA

Paronomaza este și ea frecvent asociată, ca funcție, jocurilor de cuvinte. Vom da pentru început câteva exemple bazate pe similaritatea de sunete a numelor proprii cu alte cuvinte, similaritate exploatată intens din punct de vedere stilistic.

RAINA... Now listen. You must trust to our hospitality. You do not yet know in whose you are. I am a Petkoff.

THE MAN. A pet what?

RAINA /rather indignantly/ I mean that I belong to the family of the Petkoffs, the richest and best known in our country.

THE MAN. Oh, yes, of course. I beg your pardon. The Petkoffs, to be sure. How stupid of me!¹⁰⁰

De la înălțimea pe care și-o atribuie Raina prin sublinierea apartenenței sale la familia Petkoff-ilor, în numele cărora pare că vorbește, pînă la locul pe care i-l atribuie Bluntschli prin acel *pet what* la care o reduce este o diferență de altitudine pe care numai un maestru al comediei și al cuvîntului o poate exprima atît de sintetic. Similaritatea de sunete dintre *Petkoff* și substantivul *pet*, însemnînd „a pampered and usually spoiled child”¹⁰¹, la care se adaugă înlocuirea celeilalte părți a cuvîntului cu un simplu *what?* demonstrează o „neînțelegere” intenționată a mesajului și nu o receptare deformată. Ea este la fel de emfatică ca aliterația pe care o întrebuițează Raina cînd spune „Now listen. You must trust to our hospitality”, dar cu un sens contrar. Garanția pe care i-o oferă Raina este cu totul exclusă de Bluntschli.

Ca tehnică întrebuițată, exemplul următor este identic, dar ni se pare mai puțin reușit din punctul de vedere al eficacității dramatice.

PATIOMKIN... The great thing in life is to be simple; and the perfectly simple thing is to look through keyholes. Another epigram: the fifth this morning! Where is my fool of a chancellor? Where is Popof?

EDSTASTON /choking with suppressed laughter/!!!

PATIOMKIN /gratified/ Darling: you appreciate my epigram.

EDSTASTON. Excuse me. Pop off! Ha! Ha! I cant help laughing. Whats his real name, by the way, in case I meet him?

VARINKA /surprised/ His real name? Popof, of course. Why do you laugh, Little Father?

EDSTASTON. How can anyone with a sense of humor help laughing? Pop

off! /He is convulsed/

VARINKA /Looking at her uncle, taps her forehead significantly/¹⁰²

În acest caz paronomaza este mult mai puțin eficace din punct de vedere dramatic ca urmare a faptului că nu contribuie la stabilirea unor raporturi mai clare între personaje. Scena rămîne însă comică în ansamblul său, atît datorită impresiei lui Patiomkin că pseudo-aforismul său a putut stîrni hohotele de rîs ale lui Edstaston, cît și faptul că, atunci cînd i se explică adevărata cauză, el nu o poate pricepe, neputînd face asociațiile pe care le face ofițerul englez între numele propriu *Popof* și verbul englez *to pop off*, însemnînd „to go away suddenly; sl. to die”.¹⁰³ Pentru auditoriul englez situația mai este încă o dată comică datorită aceluiași motiv pentru care asemănarea de sunete provoacă rîsul lui Edstaston: la întrebarea lui Patiomkin unde e Popof, răspunsul este conținut de însuși numele celui vizat; /he/ pop/ ped/ of/f/.

În altă piesă întîlnim următorul calambur:

MRS CLANDON. This is Mr Bohun, Dolly, who has very kindly come to help us this evening.

DOLLY. Oh, then he comes as a boon and a blessing.¹⁰⁴

Numele lui Bohun poate fi pronunțat, conform dicționarului profesorului Daniel Jones, *Everyman's English Pronouncing Dictionary*, ca /'bəʊən/ sau /bu:n/, dar probabil că tocmai datorită acestui exemplu de paronomază Daniel Jones menționează într-o notă că pronunția va fi /bu:n/ în piesa lui Shaw *You Never Can Tell*. Fără îndoială, însă, această preferință este determinată de o alegere stilistică din partea scriitorului. Avocatul Bohun este chemat de către doamna Clandon pentru a o ajuta să-și rezolve o delicată problemă de familie și tocmai de aceea Dolly poate remarca că venirea sa va fi *a boon*, omonim însemnînd „benefit, favor; especially one that is asked for or given as a result of a request”¹⁰⁵, ceea ce-i asigură avocatului o primire călduroasă.

Utilizarea paronomazei de către Shaw în legătură cu numele proprii constituie o particularitate stilistică. Analiza contextului în care apare calamburul evidențiază preocuparea dramaturgului de a contribui și în acest mod la sugerarea relațiilor dintre personaje, la crearea unor situații comice, iar în unele cazuri la caracterizarea personajelor prin nume. O îmbinare a acestor preocupări este ilustrată de următorul dialog:

DOLLY. Shew the old gentleman up.

THE PARLORMAID /puzzled/ Madam?

DOLLY. The old gentleman with the toothache.

PHILIP. The landlord.

THE PARLORMAID. Mr Crampton, sir?

PHILIP. Is his name Crampton?

DOLLY /to Phil/ Sounds rheumatically, doesn't it?

PHILIP. Chalkstones, probably.

DOLLY. Shew Mr Crampstones up.

THE PARLORMAID /Going out/ Mr Crampton, miss.¹⁰⁶

Este comic, în primul rând, modul în care Philip și Dolly își exprimă lipsa de deferență față de domnul Crampton, care se va dovedi ulterior a fi tatăl lor. Asociind probabil numele său substantivului și verbului *cramp*, Dolly spune că acesta „sounds rheumatically”, în timp ce Philip adâncește ideea numindu-l *Chalkstones*, termenul medical respectiv însemnând „nod artritic”. Rezultatul final al acestei combinații pline de fantezie va fi forma *Crampstones*, un cuvânt telescopat provenit din numele real și precedentul nume inventat. Acest nou nume reflectă în modul cel mai sintetic posibil ideea care și-au făcut-o despre proprietarul locuinței lui Valentine.

Paronomaza a fost, în toate cazurile analizate anterior, datorată intenției unuia din vorbitori de a provoca calamburul. Similaritatea de sunete a diferitelor cuvinte a contribuit la o mai bună punere în lumină a contextului psihologic al momentului, în cadrul unei sinteze lingvistice plină de spirit. Un alt exemplu vine să întărească opinia că Shaw a urmărit conștient un astfel de efect.

THE MAYOR. Viscount Barking.

SIR ARTHUR /triumphantly/ Ah! I thought so. A red Communist: what!

OXFORD YOUTH. Red as blood. Same red as the people's.

SIR ARTHUR. How did you get the blue out of it? The Barkings came over with the Conqueror.

OXFORD YOUTH /rising/ Look here. The unemployed are starving. Is this a time for persiflage?

SIR ARTHUR. Camouflage, my lad, camouflage. Do you expect me to take you seriously in that get-up?

OXFORD YOUTH /hotly/ I shall wear what I damn well please. I -¹⁰⁷

Dialogul debutează cu un joc de cuvinte menit să stabilească relațiile dintre personaje, apartenența lor de o parte sau de alta a baricadei. Acest lucru se realizează prin utilizarea a două sinecdote, *red* și *blue*. Studentul aparține prin convingeri mișcării comuniste, deși prin naștere face parte din aristocrație, fiind descendent al vechii nobilimi normande. Sir Arthur îi reproșează tânărului trădarea intereselor lui de clasă și incompatibilitatea dublei sale calități. Studentul consideră

însă o astfel de abordare ca fiind o batjocură în contextul gravelor probleme sociale ale epocii: guvernul încearcă să azvîrle în spinarea muncitorilor dificultățile provocate de criza economică. În acest moment intervine paronomaza la care apelează Sir Arthur care, profitînd de asemănarea de sunete, înlocuiește cuvîntul *persiflage*, utilizat de student, cu *camouflage*, pentru a sublinia că este imposibil să creadă în sinceritatea acestuia, în apartenența sa politică, pe care o vede determinată de conjunctură.

Paronomaza este deosebit de eficace din punct de vedere dramatic și atunci cînd este rezultatul unei combinații neintenționate de cuvinte din partea vorbitorilor. Dramaturgul o utilizează pentru a sugera în mod plastic și concis gradul de cultură și înțelegere al personajelor. Vom susține afirmația prin intermediul următorului exemplu:

MRS MOPPLY. I dont know who you are or what you think you mean; but you have just hit it: I dont know my head from my heels. Why did they tell me that children couldnt live without medicine and three meat meals a day? Do you know that I have killed two of my children because they told me that? My own children! Murdered them, just!

THE ELDER. Medea! Medea!

MRS MOPPLY. It isnt an idea: it's the truth...¹⁰⁸

Recunoaștem ușor în această concluzie a piesei ideile vegetarianului Shaw și vechea sa aversiune față de medici și medicamente. Vehemența rîndurilor sale de proză polemică este concentrată aici în antonomasia „Medea! Medea!” pe care Superiorul o întrebuințează în cazul doamnei Mopply. Aluzia la celebrul personaj feminin al legendei argonauților, care și-a ucis copiii, este menită să sublinieze marea gravitate a faptei acesteia. Dar Mrs Mopply, care nu are de unde să știe de *Medea*, înțelege *ideea*, iar replica sa „It isnt an idea: it's the truth” devine de două ori mai comică: pentru că ajunge să contrazică un cuvînt care nu a fost întrebuințat, ci confundat cu altul existent în mintea sa și pentru că, prin afirmația conținută de sfîrșitul replicii, se autoacuză, confirmînd justetea întrebuințării antonomasiei.

Acesta este un exemplu potrivit pentru a pune în lumină cauzele pentru care există diferențe importante în stabilirea valorii jocurilor de cuvinte în dramaturgia lui Shaw între concluziile noastre și cele ale studiului menționat al lui John Mills. În timp ce noi vedem acest exemplu de paronomază drept expresia unui conținut de idei, John Mills îl comentează în felul următor: „Puns involving mere similarity of sound are extremely rare in Shaw, and where they occur they are usually of the atrocious variety, rather obviously intended to provoke laughter by their outrageousness”.¹⁰⁹

2.4. PROCEDEE ASOCIATE PRIN FUNCȚIE JOCURILOR DE CUVINTE

Paleta expresivă a lui George Bernard Shaw este extrem de bogată. Dramaturgul utilizează frecvent în cadrul jocurilor de cuvinte și alte procedee decât cele tradiționale, respectiv cele bazate pe echivoc și paronomază. Vom încerca să analizăm câteva structuri noi din acest punct de vedere, care nu au fost cuprinse nici în studiul lui John Mills.

Umorul lui Shaw este necruțător atunci când în centrul satirei sînt medicii. Aceștia sînt considerați în general niște șarlatani care își exercită meseria cu ajutorul unor cunoștințe pseudoștiințifice și a unui jargon menit să-i impresioneze pe cei neinițiați în secretele profesiei lor. În piesa din care extragem exemplul, Shaw utilizează anumite elemente ale teatrului absurdului, care în dramaturgia sa îmbracă forme funcționale specifice. Un astfel de element este conversația dintre medicul chemat la căpățiul bolnavei și un microb.

THE DOCTOR. Then who are you? What are you? Where are you? Is this a trick?

THE MONSTER. I'm only an unfortunate sick bacillus.

THE DOCTOR. A sick bacillus!

THE MONSTER. Yes. I suppose it never occurs to you that a bacillus can be sick like anyone else.

THE DOCTOR. Whats the matter with you?

THE MONSTER. Measles.

THE DOCTOR. Rot! The microbe of measles has never been discovered. It there is a microbe it cannot be measles: it must be parameasles.

THE MONSTER. Great Heavens! what are parameasles?

THE DOCTOR. Something so like measles that nobody can see any difference.

THE MONSTER. If there is no measles microbe why did you tell the old girl that her daughter caught measles from a microbe?

THE DOCTOR. Patients insist on having microbes nowadays. If I told her there is no measles microbe she wouldnt believe me; and I should lose my patient. When there is no microbe I invent one. Am I to understand that you are the missing microbe of measles, and that you have given them to this patient here?

THE MONSTER. No: she gave them to me. These humans are full of horrid diseases: they infect us poor microbes with them; and you doctors pretend that it is we that infect them. You ought to be struck off the register.¹¹⁰

Cel mai caracteristic element al acestui fragment este tehnica reducerii la

absurd, menită să demonstreze falsitatea ideilor medicilor și greșeala oamenilor care au încredere în ei. Prin conținut și formă acesta este un exemplu specific de teatru shavian din perioada târzie a creației dramatice. Tehnica reducerii la absurd are mai multe trepte și planuri de manifestare. Aparține de teatrul absurdului în sine conversația dintre doctor și microb. Convențiunea o dată stabilită, descifrăm și alte moduri de manifestare ale absurdului: bacilul se crede el însuși bolnav și consideră că suferă de pojar. El crede, de asemenea, că boala i-a fost transmisă de către bolnava în care trăiește. Această inversiune a rolurilor este irezistibil comică din punct de vedere dramatic, iar modul de abordare al problemei permite explicitarea poziției medicilor, care descoperă microbi și atunci când ei nu există. A atribui orice boală microbilor a devenit o modă printre medici și pacienți. Doctorii ar risca să-și piardă pacienții în cazul în care ar adopta o poziție contrară. Nu este vorba însă numai de șarlatanie, demonstrează dramaturgul, ci și de incompetență. Acest lucru este sugerat de aparentul joc de cuvinte provocat de diagnosticarea de către doctor a bolii ca *parameasles*; el susține în fața microbului că nu poate fi vorba de *measles*, întrucât nu ar fi fost descoperit încă „the microbe of measles”. Reducerea la absurd operează în acest caz la nivel lexical, căci prefixul *para-*, utilizat în termeni medicali înseamnă „closely resembling the true form of”¹¹, ca de pildă în *paratyphoid*. Dacă microbul pentru *measles* nu există, nu poate exista nici microbul pentru *parameasles*, noua boală diagnosticată. Și pentru a încununa această înlanțuire de elemente absurde, care demonstrează în modul cel mai elocvent incompetența medicului, doctorul întreabă microbul devenit interlocutor dacă nu cumva el însuși este microbul încă nedescoperit al pojarului, cu alte cuvinte dacă nu s-a îmbolnăvit pe sine însuși de pojar.

Marea varietate de nuanțe pe care o prezintă jocurile de cuvinte și procedeele asociate lor prin funcție respinge orice încercare de clasificare rigidă, permițând doar o descifrare a tendințelor generale sau predominante, ori de discutare a cazurilor particulare. Pe această ultimă linie se înscrie folosirea oximoronului¹² în cadrul jocurilor de cuvinte. Aceasta este o figură de stil pentru care Shaw arată o adevărată preferință.

PRAED... Dear me! I'm so glad your mother hasnt spoilt you!

VIVIE. How?

PRAED. Well, in making you too conventional. You know, my dear Miss Warren, I am a born anarchist. I hate authority. It spoils the relations between parent and child: even between mother and daughter. Now I was always afraid that your mother would strain her authority to make you very conventional. It's such a relief to find that she hasnt.

VIVIE. Oh! have I been behaving unconventionally?

PRAED. Oh no: oh dear no. At least not conventionally unconventionally,

you understand.¹¹³

Cînd spune că Vivie nu s-a purtat *conventionally unconventionally*, Praed utilizează un joc de cuvinte pe care și-l dorește cît mai subtil în caracterizarea comportamentului lui Vivie, dar de fapt el exprimă cît se poate de plastic propriul său comportament. Adjectivul convențional în contextul „Well, in making you too conventional” înseamnă „lacking spontaneity, originality, or individuality”, dar în contextul „Now I was always afraid that your mother would strain her authority to make you very conventional” sensul cel mai adecvat este „conforming to, or based on convention, custom, or traditional usages or attitudes”¹¹⁴. Adverbul *conventionally* este la rîndul său bazat pe acest sens, însemnînd „in a conventional manner: in accordance with convention”¹¹⁵, în timp ce adverbul *unconventionally* are un sens contrar datorită prefixului *un-*, cei doi termeni fiind atît de opuși unul altuia încît o divergență mai mare decît cea exprimată nu poate exista în limbă.¹¹⁶ Alăturarea celor doi termeni în oximoronul not *conventionally unconventional* nu relevă însă primul sens, legat de spontaneitatea, originalitatea sau individualitatea lui Vivie, ci sensul conformismului față de convențiuni și atitudini convenționale. Acest sens sugerează că Praed nu este în realitate ceea ce afirmă că este, un anarhist, ci un om convențional în esența sa, obiecțiunile sale vizînd forma de manifestare a convenționalismului, al cărui apărător este în realitate. Credem că putem afirma pe baza urmării comportamentului său în întreaga piesă că această concluzie, la care am putut ajunge pe baza analizei unui fapt de stil propriu vorbirii sale, nu poate fi infirmată, Praed fiind deosebit de celelalte personaje „convenționale” prin atitudini de nuanță și nu de esență.

Un alt joc de cuvinte, bazat pe polisemie și antonimie, apare în următorul fragment:

MITCHENER... The horrors of martial law administrated by Mrs Banger are too terrible to be faced. I demand civil rights for the army.

THE ORDERLY /chuckling/ Wot oh, General! Wot oh!

MITCHENER. Hold your tongue... Civil rights dont mean the right to be uncivil.¹¹⁷

În „Civil rights dont mean the right to be uncivil”, *civil* are sensul de „concerning, befitting, or applying to the collective citizenry or the individual citizen”, dar cuvîntul *civil* este polisemantic, avînd, printre altele, și sensul de „adequate in courtesy and politeness”¹¹⁸. Adjectivul *uncivil* este antonimul lui *civil* în această ultimă accepție. Jocul de cuvinte utilizat de Mitchener încearcă deci o discriminare între cele două sensuri ale lui *civil* prin intermediul termenului opus celei de-a doua semnificații, care este implicată. Semnificația jocului de cuvinte ne

you understand.¹¹³

Cînd spune că Vivie nu s-a purtat *conventionally unconventionally*, Praed utilizează un joc de cuvinte pe care și-l dorește cît mai subtil în caracterizarea comportamentului lui Vivie, dar de fapt el exprimă cît se poate de plastic propriul său comportament. Adjectivul *conventional* în contextul „Well, in making you too conventional” înseamnă „lacking spontaneity, originality, or individuality”, dar în contextul „Now I was always afraid that your mother would strain her authority to make you very conventional” sensul cel mai adecvat este „conforming to, or based on convention, custom, or traditional usages or attitudes”¹¹⁴. Adverbul *conventionally* este la rîndul său bazat pe acest sens, însemnînd „in a conventional manner: in accordance with convention”¹¹⁵, în timp ce adverbul *unconventionally* are un sens contrar datorită prefixului *un-*, cei doi termeni fiind atît de opuși unul altuia încît o divergență mai mare decît cea exprimată nu poate exista în limbă.¹¹⁶ Alăturarea celor doi termeni în oximoronul *not conventionally unconventional* nu relevă însă primul sens, legat de spontaneitatea, originalitatea sau individualitatea lui Vivie, ci sensul conformismului față de convențiuni și atitudini convenționale. Acest sens sugerează că Praed nu este în realitate ceea ce afirmă că este, un anarhist, ci un om convențional în esența sa, obiecțiunile sale vizînd forma de manifestare a convenționalismului, al cărui apărător este în realitate. Credem că putem afirma pe baza urmăririi comportamentului său în întreaga piesă că această concluzie, la care am putut ajunge pe baza analizei unui fapt de stil propriu vorbirii sale, nu poate fi infirmată, Praed fiind deosebit de celelalte personaje „convenționale” prin atitudini de nuanță și nu de esență.

Un alt joc de cuvinte, bazat pe polisemie și antonimie, apare în următorul fragment:

MITCHENER... The horrors of martial law administrated by Mrs Banger are too terrible to be faced. I demand civil rights for the army.

THE ORDERLY /chuckling/ Wot oh, General! Wot oh!

MITCHENER. Hold your tongue... Civil rights dont mean the right to be uncivil.¹¹⁷

În „Civil rights dont mean the right to be uncivil”, *civil* are sensul de „concerning, befitting, or applying to the collective citizenry or the individual citizen”, dar cuvîntul *civil* este polisemantic, avînd, printre altele, și sensul de „adequate in courtesy and politeness”¹¹⁸. Adjectivul *uncivil* este antonimul lui *civil* în această ultimă accepție. Jocul de cuvinte utilizat de Mitchener încearcă deci o discriminare între cele două sensuri ale lui *civil* prin intermediul termenului opus celei de-a doua semnificații, care este implicită. Semnificația jocului de cuvinte ne

amintește de fabula *Cîinele și cățelul* a lui Grigore Alexandrescu, în care se cerea egalitate, dar nu pentru căței. În fața ororilor legii marțiale administrată de altcineva, generalul Mitchener cere „civil reghts”, dar, desigur, acestea trebuie să se aplice numai generalilor, dacă nu cumva numai persoanei sale. Cînd ordonanța își permite să rîdă pe înfundate, o apostrofează cu „Hold your tongue” și o morală sub formă de aforism despre drepturile cetățenești și politețe.

Un caz destul de interesant întîlnim în următorul exemplu:

DORA... You see youve brought Bobby up too strict; and when he gets loose theres no holding him. He does enjoy life more than any lad I ever met.

GILBEY. Never you mind how he's been brought up; thats my business. Tell me how he's been brought down: thats yours.¹¹⁹

Verbele complexe *bring up* și *bring down* sînt utilizate în acest joc de cuvinte realizat de Gilbey ca antonime datorită antonimiei existente între particulele adverbiale *up* și *down*. Gilbey opune astfel sensul lui *to bring up*, de „to educate”, lui *to bring down*, însemnînd „to cause to fall”¹²⁰, deși nu există nici o antonimie reală între cele două verbe. Antonimia stilistică demonstrează că el încearcă să scape de responsabilitatea faptelor fiului său și să arunce întreaga vină asupra prietenei acestuia.

Un caz asemănător de falsă antonimie este furnizat de dialogul dintre Bătrînul gentleman și reprezentanta supraoamenilor din *Back to Methuselah*.

THE WOMAN. Have you been sent here to make your mind flexible?

THE ELDERLY GENTLEMAN. What an extraordinary question! Pray do you find my mind noticeably stiff?

THE WOMAN. Perhaps you do not know that you are on the west coast of Ireland, and that it is the practice among natives of the Eastern Island to spend some years here to acquire mental flexibility. The climate has that efect.¹²¹

Desigur, atunci cînd întrebuițează expresia *to make one's mind flexible*, Femeia întrebuițează adjectivul *flexible* cu sensul său de „characterized by ready capability for modification or change, by plasticity and often by consequent adaptability to new situations” și nu de „capable of being flexed: capable of being turned, bowed, or twisted without breaking”, așa cum ar sugera adjectivul *stiff*. Acesta este întrebuițat de Bătrînul gentleman ca antonim al lui *flexible*, *stiff* avînd ca cel mai pregnant sens al său ideea de „incapable of or resistant to being flexed or bent: rigid”¹²². Falsa antonimie creată între cuvinte are o importantă încărcătură stilistică. Ea sugerează intenția de exagerare pînă la absurditate a ideii exprimate de interlocutoare și anularea oricărei posibilități de a lua în considerație o astfel de

alternativă. Replica ce i se dă nu ni se pare mai puțin nevinovată dacă ținem seama de părerile irlandezului Shaw despre englezi. Subliniind că este suficient să petreci câțiva ani în Irlanda „to acquire mental flexibility”, Femeia menționează că „the climate has that effect”, o observație care probabil că nu este bazată întâmplător pe ambiguitate; *climate* nu înseamnă numai „the average course or condition of the weather at a particular place over a period of many years”, ci și „the prevailing outlook, set of attitudes or environmental conditions”¹²³. Ea sugerează astfel că aceste condiții lipsesc restului lumii, nepopulate de supraoameni, sau că nu sînt de găsit în afara țărmurilor Irlandei.

2.5. UNITATEA STILISTICĂ A JOCURILOR DE CUVINTE

Jocurile de cuvinte pe care le-am analizat aparțin în modul cel mai intim de microstilistica dramaturgiei shaviene, nu numai prin structură ci și prin efectul lor imediat. Analizându-le structura, construcția, cu ajutorul materialului lingvistic furnizat de anumite compartimente ale limbii, constatăm un anumit mod de alcătuire care valorifică o experiență lingvistică ce depășește prin felul său de organizare experiența obișnuită a vorbitorului comun, înscriindu-se într-o preocupare constantă de creare a unor fapte de stil *sui generis*. În acest context, a constata unitatea stilistică a acestor jocuri de cuvinte nu înseamnă doar o delimitare a compartimentelor lingvistice care au permis crearea lor. Este necesară o analiză complexă a efectelor obținute, găsirea acelor punți de legătură care ne permit tragerea unor concluzii asupra funcției lor în cadrul dramaturgiei. Este de asemenea necesară stabilirea elementelor comune din substratul procedeelor destul de variate asupra cărora ne-am oprit pe parcursul acestei analize. Implicit, acest lucru cere o transformare, în sensul lărgirii perspectivei, de la obiectivele și uneltele de lucru ale microstilisticii la cele ale macrostilisticii. Interacțiunea celor două sfere ale preocupărilor credem că este, de altfel, permanentă, căci niciodată ele nu vor putea obține rezultate cu adevărat importante dacă am încerca să le aplicăm rigid, într-o stare pe care am putea-o numi „pură”. Atunci cînd am abordat cu mijloacele microstilisticii o anumită problemă referitoare la structura jocurilor de cuvinte, am fost aproape întotdeauna obligați de funcția acestora să ne lărgim într-o măsură mai mică sau mai mare cadrul, să privim jocul de cuvinte respectiv din perspectiva întregii piese sau a unor convingeri și opinii ce străbat mai multe piese, deci, implicit, să o privim din punct de vedere al macrostilisticii. Rămînînd credincioși acestui principiu al adaptării mijloacelor de lucru după împrejurări, vom încerca să tragem cîteva concluzii asupra unității stilistice a jocurilor de cuvinte, termenul de

stilistică înglobînd cele două moduri de studiu al operei literare pe care le-am amintit.

Constatăm că la baza practicii artistice a lui G.B.Shaw se găsește o anumită filosofie a limbajului, derivată atît din cunoașterea specifică lingvistului care a studiat posibilitățile pe care le furnizează lexicul, cît și din intuiția artistului ce caută permanent cauzele psihologice ce permit permanentizarea anomaliilor. Lipsa de rigurozitate a cuvintelor - una din trăsăturile cele mai comune în jocurile de cuvinte - nu produce numai dezavantaje din punct de vedere lingvistic și psihologic, ci și avantaje. Personajele lui Shaw valorifică în cea mai mare măsură aceste avantaje prin nuanțarea vorbirii lor, prin subordonarea mijloacelor puse la îndemînă de limba comună scopului slujirii propriilor interese. Dubedat, de pildă, ne oferă un caz extrem și deci foarte semnificativ pentru cît de departe pot fi împinse posibilitățile de expresie ale limbii. Prin reducerea la absurd pe care o operează asupra cuvîntului *scoundrel*, acesta este golit total de orice semnificație. Și astfel ținuta sa morală poate rămîne neafectată de acest epitet compromițător. În mod obișnuit însă, în funcție de interesele momentane sau de perspectivă, vorbitorul poate, prin intermediul jocurilor de cuvinte, să aleagă acel sens al unui cuvînt polisemantic care este capabil să evite susceptibilitatea sa sau a interlocutorului, să releve complexitatea unei probleme, circumstanțe sau atitudini prin reliefarea unui sens nou pe lîngă cel utilizat în contextul anterior, sau să sublinieze divergențele de opinii a două personalități. În cazul expresiilor idiomatice există posibilitatea distrugerii structurii adînci și înlocuirea lor cu sensul dat de structura de suprafață, recompunerea avînd fie rolul de a pune în lumină o idee colaterală sau nouă, fie de a adînci semnificația structurii de adîncime prin abordarea unui alt plan al semnificației. Falsa antonimie este și ea o sursă a jocurilor de cuvinte, slujind tehnica dramatică de reducere la absurd. Ea este utilizată de personaje în special pentru respingerea unor idei pe care nu le agreează. Prin funcția sa, paronomaza este asimilată și de Shaw obișnuitelor jocuri de cuvinte. Am putut observa pe parcursul analizei și cazuri în care dramaturgul atrage atenția asupra efectului negativ al lipsei de rigurozitate a cuvintelor ce poate duce la o nepotrivire între sensul general și contextul în care aceste cuvinte sînt întrebuințate, la transformarea lor în automatisme verbale. Personajele lui Shaw dovedesc multă sensibilitate față de cuvintele care pot avea pe lîngă sensul lor propriu și unul figurat. Alergia lor este la fel de puternică și în cazul cuvintelor ce pot sugera anumite conotații neplăcute sau înjositoare. Funcția lor în context este aceea de a releva anumite realități de obicei bine camuflate de aparențe. Jocurile de cuvinte sînt o cheie spre înțelegerea complexă a conținutului psihosocial al operei.

Într-una din piese, unul din personaje face următoarea remarcă referitoare la jocurile de cuvinte: „The best puns have all been made years ago: nothing remained but to achieve the worst”¹²⁴. Practica creației sale artistice a demonstrat

că afirmația nu se poate aplica lui Shaw; totuși observația subliniază un adevăr semnificativ pentru creația literară: în afara caracterului lor de modă în anumite perioade literare, jocurile de cuvinte pot fi considerate ca fiind un procedeu stilistic deosebit de important la îndemâna scriitorilor, deși este deosebit de greu să fii un inovator în această privință. Datorită multiplelor calități, jocurile de cuvinte ocupă un loc important și în creația lui G.B.Shaw, fiind sinteze spirituale ale unor observații de viață, perfect adecvate replicii dramatice. Concizia lor deosebită asigură caracterul dinamic al dialogului de teatru, iar capacitatea lor de a scoate în evidență contrastul dintre aparență și realitate constituie o sursă primordială a umorului și este rezultatul unei activități intelectuale deosebit de generoase.

În opera lui G.B.Shaw jocurile de cuvinte contribuie la nuanțarea relațiilor dintre personaje, caracterizează în modul cel mai plastic capacitatea lor intelectuală, relevă trăsăturile definitorii ale caracterului acestora, sînt o sursă generatoare de un autentic filon comic și au o evidentă funcție demascatoare. Ele scot în evidență caracterul profund social al dramaturgiei shaviene, ceea ce conferă acestei dramaturgii un profund caracter progresist. În ceea ce privește locul lor în cadrul limbajului artistic, este semnificativă mărturisirea pe care Shaw a făcut-o actriței Florence Farr: „It is by jingling the bells of a jester's cap that I, like Heine, have made people listen to me. All genuinely intellectual work is humorous.”¹²⁵ Confesiunea este valabilă nu numai pentru jocurile de cuvinte ci și pentru creația sa dramatică în ansamblu.

3. LIMBAJUL ȘI MUZICA: VALENȚELE STILISTICE ALE SINONIMIEI

3.1. SINONIMIA LINGVISTICĂ DIN PERSPECTIVA OPEREI LITERARE

În analiza stilului unui mare scriitor, pătrunderea în afara termenilor pe care el îi consideră sinonimici este esențială pentru înțelegerea de către critică a structurii psihologice a scriitorului și a naturii resurselor sale interne. O astfel de privire ne furnizează elemente indispensabile pătrunderii în miezul concepțiilor sale asupra lucrurilor pe care le cunoaște sau pe care și le imaginează, asupra originalității ideilor și asupra consecvenței cu care acestea apar în gândurile sale. Discutând relațiile ce se stabilesc între simbolurile lingvistice și gândire, Mircea Radu remarcă într-un studiu asupra sinonimiei: „Gândirea descoperă legături și asemănări între obiectele și fenomenele lumii materiale și ideale, iar limba înregistrează unele din aceste legături.”¹²⁶

Sinonimele lui Shaw pot fi comparate cu un rînd de soldați care luptă pentru ideile sale. Ei au propria lor identitate și personalitate, dar sînt înrolați sub același drapel; sub acest aspect ei sînt extrem de asemănători. Dramaturgul nu a ascuns niciodată intenția de a-și întrebuița arta ca un instrument menit să trezească conștiințele prin relevarea legăturilor semnificative din viață: „You can get accurate information from almost anybody, but for revelation you have to go to the inspired speaker, writer, composer, painter... When you have a mass of disconnected facts flung at you at haphazard, you can get nothing out of them - neither religion, nor politics, nor economics.

When a man writes a drama or a book or preaches a sermon or employs any other method of art, what he really does is to take the events of life out of the accidental, irrelevant, chaotic way in which they happen and rearrange them in such a way as to reveal their essential and spiritual relations to one another. Leaving out all that is irrelevant, he has to connect the significant facts by chains of reasoning and also make, as it were, bridges of feeling between them by a sort of ladder, get the whole thing in it connected firm into your head, and give you a spiritual, political, social, or religious consciousness. Literally, then the work of the artist is to create mind.”¹²⁷

În atingerea acestui scop, întrebuintarea sinonimiei îi pare lui Shaw ca fiind unul din cele mai semnificative și mai eficace procedee, întrunind acele calități pe care scriitorul le consideră a fi esențiale. Sinonimia înlătură „all that is irrelevant”, stabilește între termeni „bridges of feelings” „by a sort of ladder” ce leagă „the significant facts by chains of reasoning” pentru a crea „a spiritual, political, and religious consciousness”, confirmând afirmația că „the work of the artist is to create mind”. Studiarea modului în care, în mod explicit sau implicit, scriitorul discriminează sinonimele, paralel cu cercetarea originalității alcătuirii seriilor sinonimice, poate prezenta o mare importanță în stabilirea calității revelației oferite de operă. O astfel de acțiune nu poate avea loc în afara stilului scriitorului. În această privință sîntem de acord cu observația făcută de Ștefan Munteanu, care remarcă: „Cercetarea... urmărește cu precădere nu forma mesajului literar, ci semnificația pe care și-o asumă o formă sau alta într-o operă literară ca părți ale unui întreg, întrucît expresivitatea ca obiect al stilisticii literare este... un compartiment al semanticii generale... De aceea problema stilului poate fi concepută ca o problemă de semantică, în sensul larg al cuvîntului. Cînd cercetarea se aplică la mijloacele de expresie ale unui scriitor, obținem un tablou complex al varietății căilor de valorificare și actualizare oferite de sursele expresivității potențiale aparținînd limbii naționale. Impresia de *stil* este rezultatul acestei elaborări creatoare prin care ceea ce se dobîndește trebuie raportat la izvoarele care i-au dat naștere și care apar acum într-o imagine limpezită și proprie, alcătuiind suportul unui crez sau al unui mesaj artistic”¹²⁸.

Cercetarea sinonimiei din perspectiva funcției sale în opera literară reprezintă astfel o „reîntoarcere la izvoare”. Ea ni se pare cu atît mai importantă cu cît oferă cercetătorului posibilitatea de a dobîndi o perspectivă mai largă asupra modului în care George Bernard Shaw a înțeles să valorifice potențialitățile stilistice puse la dispoziție de către limba engleză. În ceea ce privește substanța operei literare, este greu de demonstrat plinar caracterul social al creației unui dramaturg complex ca Bernard Shaw făcînd abstracție de modul în care acesta și-a susținut opiniile apelînd la resursele limbii. Discriminînd cuvintele, scriitorul se apropie tot mai mult de esența relațiilor sociale existente între personaje. Legăturile, analogiile pe care scriitorul le stabilește între lucruri și fenomene își găsesc expresia în limbaj, iar, între procesele lingvistice, sinonimia deține unul din locurile cele mai importante în atingerea acestui scop. Valențele eufonice ale cuvintelor în propoziție și frază nu pot fi nici ele despărțite de meșteșugul cu care Shaw prelucrează limba. Tot pe această linie Tudor Vianu menționa că „Acumularea sinonimelor este un procedeu oral”¹²⁹.

Pornind de la teoria fundamentată de Roman Jakobson și Morris Halle în *Fundamentals of Language*, Richard Ohmann, primul autor care a dedicat o carte stilului lui G.B. Shaw, consideră că, în linii mari „... a classification of writers is

possible according to which kind of verbal and semantic order they favor. The intellectual bent of the similarity-seeker is quite different from that of the continuity-seeker... Both methods of dealing with experience are essential to sanity, but it will not be surprising to discover perfectly sane men who stress one or the other, and it will not be surprising to find a writer's preference etched in his style as well as in his thought"¹³⁰.

Pornind în analiza sa de la un corpus bogat de texte, format exclusiv din scrierile în proză ale lui G.B.Shaw și susținându-și observațiile în special pe studiul sintaxei shaviene, Richard Ohmann ajunge la câteva concluzii asupra sinonimiei care sînt de acord cu unele puncte de vedere pe care le formulăm în această lucrare. Scopul final al demonstrației, metoda de lucru și corpusul de texte fiind diferite, concordanța unor opinii poate prezenta un deosebit interes. Dintre observațiile lui Richard Ohmann vom prezenta următoarele:

1. Shaw este în căutarea similarității lingvistice, concretizată în faptul că denumește un lucru de două sau trei ori, ceea ce înseamnă stabilirea unei echivalențe semantice.

2. De obicei ultimul membru al seriei îi subsumează pe ceilalți.

3. Similaritatea este sugerată prin juxtapunerea termenilor, îmbrățișarea acelorași caracteristici sintactice, apartenența la aceeași categorie gramaticală, ceea ce determină posibilitatea înlocuirii reciproce a termenilor.

4. Seriile sînt sudate prin similaritatea de sens, semnalul care determină cititorul să caute asemănările semantice fiind echivalența formelor gramaticale.

5. Membrii seriilor sînt introduși de aceleași cuvinte de legătură (prepoziții și conjuncții), sau fac parte din construcții paralele.¹³¹

Scopul mărturisit al lucrării lui Richard Ohmann este de a descoperi trăsăturile constitutive ale idiostilului lui G.B.Shaw; ca atare el colaționează toate elementele pe care le consideră semnificative și care, prin corelația lor, formează un ansamblu structurat¹³². Scopul nostru este deosebit și anume acela de a cerceta modul specific în care dramaturgul folosește în mod conștient resursele limbii naționale și potențialitatea expresivă a vorbirii, modul în care, în cadrul dramaturgiei, aceste resurse se integrează stilului său sau, mai bine spus, constituie acest stil, reușind să exprime ideile sociale ale operei. Între cele două abordări există unele puncte de contact, prin faptul că cercetarea noastră relevă unele particularități ale idiostilului scriitorului. Fără a ne propune să investigăm toate sau majoritatea trăsăturilor sale caracteristice, așa cum procedează Richard Ohmann, identificăm multe din ele în cadrul dramaturgiei și încercăm să ducem cercetarea cu un pas înainte, evidențiind un aspect pe care îl considerăm caracteristic artei sale dramatice și pe care l-am identificat în existența unei filosofii a limbajului, exprimată prin intermediul operei literare.

Dedicăm acest studiu celui „procedeu social al limbii” pe care Tudor Vianu îl definește ca „aglomerarea sinonimelor sau cel puțin a cuvintelor apropiate ca înțeles pentru luminarea aceleiași noțiuni, un procedeu asemănător cu acela al proiectării unor fascicule de raze, din mai multe direcții, asupra aceleiași obiectiv”¹³³.

3.2. EXPRESIVITATEA SERIILOR SINONIMICE

3.2.1. TIPURI BINARE DE SINONIMIE

Sinonimia, în formele sale cele mai simple de manifestare, este strâns înrudită cu repetiția. O astfel de afirmație poate pare hazardată fără câteva precizări. Reduse la esența lor, considerăm că figurile de stil ar putea fi înglobate în câteva tipuri de bază care oglindesc caracteristici comune. Complexitatea figurilor de stil este la fel de diferită ca intensitatea efectului obținut; acesta acționează însă pe baza unor principii comune. În abordarea noastră sîntem interesați de efectul stilistic al sinonimiei și din această perspectivă sîntem interesați să o tratăm în mod similar aceluia în care ar putea fi tratate figurile de stil. În vederea atingerii acestui scop, simplificarea operată prezintă unele avantaje. Din punct de vedere structural, o găsim justificată. Repetiția, în mod obișnuit, constă în repetarea unui sunet, a unui cuvînt sau expresii, a unei structuri, cu scopul imprimării unui efect eufonic sau obținerii unei organizări emfatică a materialului lingvistic, a transmiterii senzației de forță sau, dimpotrivă, a celei de slăbire a intensității. Modul său de concretizare poate fi aliterația, asonanța, rima, metrul, versul, refrenul, motivul, repetarea cuvîntului, sinonimia, etc. În cazul sinonimiei un cuvînt are același sens general cu alt cuvînt sau cu alte cuvinte, sau un sens apropiat de acestea, aparține aceleiași categorii gramaticale; în cadrul seriilor sinonimice cuvintele se pot substitui unele pe altele fără a schimba sensul, în ciuda faptului că prin conotațiile, aplicația sau utilizarea lor idiomatice ele prezintă în mod obișnuit unele diferențe, iar prin inversiunea lor în cadrul utilizării artistice a limbii pot provoca modificări ale intensității efectului scontat, sau chiar alterarea sa. Considerată ca o formă de repetiție specială, în care este adăugat întotdeauna și un element nou, sinonimia poate îmbrăca, conform unei clasificări a lui Stephen Ullmann, o formă binară sau ternară¹³⁴, la care noi o vom adăuga pe cea mixtă¹³⁵, iar funcția sa este de intensificare.

Două cazuri simple de sinonimie binară întîlnim în următorul exemplu:

SIR ARTHUR. I give you up. You are factproof. I am lazy; I am idle; and I am breaking down from overwork. How logical!

THE LADY. All the idlest and laziest of my patients slave from morning to midnight trifling and tittle-tattling about great things¹³⁶.

Față de *lazy*, care înseamnă „disliking physical or mental exertion”, termenul *idle* prezintă o diferență pe care am putea-o exprima astfel: „given to rest or ease, seeking to avoid labor or employment”¹³⁷. În cadrul cuplului *lazy - idle*, al doilea termen are un caracter intensificator, fiind mai puțin general. Este un început de discriminare între sinonime, un aspect care va fi și mai evident în cuplul *trifling - tittle-tattling*. *Trifling* înseamnă „acting without seriousness of purpose or mood or due respect”, iar *tittle-tattling* are sensul de „idle talking, chattering”¹³⁸. În această sinonimie de tip binar sensul suplimentar cade din nou în sarcina celui de-al doilea termen, ceea ce ar corespunde ritmului binar din muzică, varianta în care accentul cade pe a doua din cele două valori¹³⁹. Acest tip de sinonimie apare însă frecvent în dramaturgia lui Shaw într-o formă mai dezvoltată, scriitorul demonstrându-și în felul acesta preferința pentru formele de expresie mai rafinate, ca în exemplul următor:

O'FLAHERTY. Hold your noise, I tell you. Who's going to leave you? I'm going to take you with me. There now: does that satisfy you?

MRS O'FLAHERTY. Is it to take me into a strange land and among heathens and pagans and savages, and me not knowing a word of their language nor them of mine?¹⁴⁰

Dacă pentru mulți vorbitori asemănarea dintre *pagans*, *heathens* și *savages* este greu de sesizat, pentru doamna O'Flaherty, o bună catolică irlandeză, calitatea de *pagans* sau *heathens* poate fi atribuită doar unor *savages*. În mintea doamnei O'Flaherty, *heathens* și *pagans* = *savages*, în funcție de conotațiile pe care ea le atribuie celor trei termeni. Întâlnindu-se conotațiile cuvintelor, în mintea sa apare ca fiind natural faptul că și denotațiile trebuie să corespundă, ceea ce determină considerarea cuvintelor ca sinonime. Înțelegerea acestei surse sinonimice ni se pare foarte importantă pentru modul în care este generată seria sinonimică în multe din replicile lui Shaw. Dramaturgul explică prin cuvintele pe care le selectează cu valoare de sinonime tocmai acele procese care au loc în subconștientul personajelor sale, procese care sînt semnificative pentru convingerile lor adînci, prejudecăți sau starea lor sufletească. Fenomenul furnizează greutate deosebită cercetătorului, care trebuie să renunțe cu totul în unele situații la linia de ghidaj a dicționarelor de sinonime, sfidate de seriile sinonimice create de dramaturg. În schimb această analiză, care își stabilește alte puncte de reper, unele cu totul noi, poate împrăștia o parte din obscurul care mai învăluie unele aspecte din creația dramaturgului și în speță multe din particularitățile sale stilistice.

Constituirea unei serii sinonimice în opera literară, oricît este de restrînsă,

are și semnificația unui proces de discriminare implicită. Iar discriminarea în sinonimie presupune scoaterea în evidență a similitudinilor, a echivalențelor, pe fondul unui contrast furnizat de imposibilitatea existenței unei echivalențe perfecte în afara terminologiei tehnice¹⁴¹. Deși femeie foarte simplă, cu prea puțină educație în afara celei religioase, Mrs O'Flaherty are toate datele necesare pentru a face distincția între un *pagan*, un urmaș al vechilor religii dinaintea creștinismului, în special în Europa și America și un *heathen*, un locuitor al unor ținuturi îndepărtate, un reprezentant al unui popor care nu a intrat încă sub influența civilizației și religiei.

Din punctul de vedere al structurii ritmice și al legăturilor semantice existente în cadrul sinonimiei luate în discuție, ni se pare utilă transpunerea terminologiei muzicale în domeniul discuției stilistice. Dacă în exemplele *idle - lazy* și *trifling - tittle-tattling* am întâlnit un tip binar simplu sau obișnuit de sinonimie, în cazul *heathens - pagans - savages* am avea un tip binar excepțional, constând dintr-un triolet. Cu alte cuvinte am avea de-a face cu pătrunderea în cadrul ritmului binar a unor elemente ale ritmului ternar, care asigură crearea contrastului necesar între *heathens - pagans* pe de o parte și *savages* pe de altă parte. Acesta este un proces de augmentare a temei care asigură păstrarea simetriei și echilibrului, dar care aduce un plus de prospețime prin crearea unei varietăți și creșterea forței de comunicare¹⁴².

Cum în acest studiu facem legătura între stilul scriitorului și muzică, este necesar să arătăm ca incursiunea noastră în lumea muzicii este justificată, dramaturgul avînd permanent în vedere calitatea muzicală a scrisului său. Shaw a subliniat de nenumărate ori acest aspect, pe care nici un cercetător al stilului care își abordează sarcina în mod serios nu are dreptul să-l ignore. „And great artists, in order to get a hearing, have to fascinate their hearers; they have to provide a garment of almost supernatural beauty for the message they have to deliver. Therefore, when a man has a message to deliver in literature, with great effort and toil he masters words until he can turn them into music. He becomes a master of rhetoric that affects you like music. You cannot read it as you do the paragraphs of The Times that contain mere accurate information; it acts on your senses and imagination in some strange way that, although you do not altogether understand the content of it, yet you feel that it is a great ringing message to you, a penetrating message that goes home. It startles you, and you take an extraordinary delight in it. The great musician who has a new message must somehow or other find new methods and combination of sound”¹⁴³. Shaw îi invidia pe muzicieni tocmai pentru că dispun de un sistem de notație a partiturilor lor pe care artiștii cuvîntului nu îl au, în ciuda calităților muzicale pe care trebuie să le întrunească arta lor: „Now I, being not only a scribe but a dramatic poet and therefore a word musician, cannot write down my word music for lack of an adequate notation. Composers of music have

such a notation. Handel could mark his movements as *maestoso*, Beethoven as *mesto*, Elgar as *nobilemente*, Strauss, as *etwas ruhiger, aber trotzdem schwungvoll und enthusiastisch*. By writing the words *adagio* or *prestissimo* they can make it impossible for a conductor to mistake a hymn for a hornpipe. They can write *ritardando*, *accelerando* and *tempo* over this or that passage. But I may have my best scenes ridiculously ruined in performance for want of such indications... as a technician I am specially concerned with the fixation of language by the art of writing, and hampered by the imperfections of that art"¹⁴⁴. Ceea ce este de reținut din nenumăratele referiri pe care Shaw le face la muzică este faptul că structurile muzicale se pot constitui ca modele ale scriiturii literare care se învecinează cu poezia, idee frecvent întâlnită și la esteticienii, teoreticienii și criticii literari.

Înțelegerea legăturii dintre muzică și stil a prezentat o mare importanță pentru modul în care am înțeles să abordăm problema sinonimiei într-o multitudine de cazuri. Atunci când observăm că un anumit mod de a grupa sinonimele se repetă în mod frecvent, apare necesitatea de a încerca să descoperim legile în funcție de care se desfășoară acest proces și să scoatem de sub imperiul hazardului aceste creații lingvistice, atribuindu-le un sens și identificându-le ca o particularitate stilistică a dramaturgului.

Shaw preferă în multe cazuri tipul binar excepțional celui binar obișnuit, tipul binar excepțional fiind îmbogățit față de varianta originală. Să luăm următorul exemplu:

REGINALD. If you bring anyone else in here, I shall go mad. I'll throw myself out of the window. I cant bear the idea of music. I dread it, hate it, loathe it"¹⁴⁵.

Dread nu va fi găsit în nici un dicționar de sinonime alături de *hate* și *loathe*, căci sensul său poate fi definit ca „to fear greatly”, „to be in terror of”¹⁴⁶. Pentru Reginald cuvintele sînt însă sinonime, căci el dă glas simțămîntului foarte omenesc de ostilitate față de lucrurile care trezesc teama omului, în cazul său cu totul particular, muzica. Stilistic, *dread* devine sinonim cu *hate* și cu *loathe*, exprimînd în mod concis o analogie care ar fi putut fi altfel exprimată doar printr-o perifrază, repudiată de ceea ce Vianu numea „geniul oratoric al limbii”¹⁴⁷. În noua lor grupare, cuvintele dobîndesc o mare forță de sugestie, direct proporțională cu scăderea rigurozității cu care au fost întrebuințate ca sinonime. Sinonimele propriu-zise sînt *hate* și *loathe*, primul implicînd o aversiune și ostilitate excesivă, al doilea, preluînd asupra sa centrul de greutate, implicînd dezgustul și intoleranța.

Analizînd forma enunțului „I dread it, hate it, loathe it”, observăm că prin juxtapunerea termenilor și suprimarea pronumelui personal *I* în fața verbelor *hate* și *loathe*, autorul impune considerarea sinonimiei pentru toți cei trei termeni. Tipul

de sinonimie rămîne însă binar excepțional în formula triolică și nu ternar. În cadrul ei accentul nu cade pe *dread* ci pe *hate* și *loathe*, iar în cazul ultimelor două, pe *loathe*. Este o formulă inversată față de cea prezentată în exemplul analizat anterior.

Un exemplu cu o structură interesantă ne pare a fi următorul:

NAPOLEON. Send him here. Bring him here. Come with him¹⁴⁸.

Să stabilim în primul rînd acele sensuri ale celor trei verbe polisemantice pe care le vom lua în discuție: *to send* „to cause a person to go by order or request”; *to bring* „to escort, accompany from a place to another”; *to come* „to move toward”¹⁴⁹, la care se adaugă prepoziția *with* ce indică însoțirea persoanei avută în grijă, supraveghere, etc. Verbul *to send* implică existența unei direcții spre care se face trimiterea, dar aceasta nu este în mod necesar spre vorbitor; de aceea prezența adverbului *here* este absolut necesară pentru indicarea direcției. În cazul verbului *to bring* prezența adverbului *here* constituie o repetiție stilistică de tip pleonastic, direcția mișcării fiind cea a locului din care aceasta este ordonată. *To come*, la rîndul său, impune deplasarea spre locul unde este vorbitorul. *To bring with* și *to come* însoțit de prepoziția *with* pot fi considerate sinonime, avînd în comun ideea de deplasare a persoanei care execută acțiunea spre locul în care se găsește vorbitorul. *To bring with* este însă o formă emfatică față de *to bring*, întrucît subliniază ideea însoțirii, putîndu-se astfel considera că accentul cade pe acest verb. Sfera semantică a verbului *to send* este net mai îngustă, necuprinzînd în ea nici ideea deplasării spre vorbitor și nici cea a însoțirii persoanei. Singurul punct comun al celor trei verbe este ideea că persoana în discuție trebuie să se deplaseze, căzînd în sarcina adverbului *here* precizarea că deplasarea indicată de *to send* se va face în aceeași direcție ca și a celorlalte două verbe. Recunoaștem constituirea unui lanț sinonimic binar în formula triolică, cu accentul căzînd pe verbele *to bring* și *to come with*.

Este interesant cum dezvoltarea acestei formule îi permite lui Shaw crearea unor varietăți în care legătura dintre sinonime este tot mai slabă, pînă la punctul în care cuvintele incluse în serie, rupte de contextul lor, nu ar mai putea fi considerate ca sinonime nici de către cel mai elastic dicționar. Aceste exemple ne apar însă ca fiind extrem de semnificative în relevarea încărcăturii emoționale a cuvintelor, a forței excepționale de coeziune pe care o imprimă cuvintelor „procesul acumulării de sinonime”¹⁵⁰ cu sens retoric, dacă ne este îngăduit să folosim o expresie a lui Tudor Vianu.

VALENTINE... My reason tells me so: my knowledge tells me so: my experience tells me so.

GLORIA. Excuse my reminding you that your reason and your knowledge

and your experience are not infallible. At least I hope not.¹⁵¹

Reason poate fi definit în context ca „a consideration, or judgement inducing or confirming a belief”; *knowledge* ca „the fact or condition of knowing something through experience”, iar *experience* ca „practical wisdom resulting from what one has encountered, undergone, or lived through”¹⁵². *Experience* implică deci cunoașterea ca rezultat al modului obișnuit de viață al omului sau al modului în care a fost format, dar accentul este pus pe modul personal de dobândire al acesteia, pe când *knowledge* subliniază corpul de date sau observații care au fost dobândite prin investigație și care contribuie la formarea experienței individului. Cei doi termeni nu denotă același lucru, dar pot fi considerați ca fiind complementari, cunoștințele contribuind la formarea experienței. Exploatând intens punctele de contact, Shaw îi transformă în termeni sinonimici, accentuând ideea întrepătrunderii, *experience* preluând astfel o parte a sensului lui *knowledge*. Dacă am rămâne numai în sfera celor doi termeni, am putea considera că ei formează un tip binar simplu de sinonimie, cu specificarea că avem din nou de-a face cu o sinonimie stilistică și nu strict lexicală. Prezența celui de al treilea termen complică însă lucrurile, căci din punct de vedere semantic legătura sa cu *knowledge* și *experience* este și mai slabă decât între ultimii doi termeni. *Reason* denotă forța intelectului prin care omul ajunge la cunoaștere și adevăr printr-o organizare a faptelor sau principiilor ce duc spre o concluzie logică. *Reason* nu poate fi asociat termenilor *knowledge* și *experience*, iar impunerea sa ca sinonim al celor doi termeni este și mai forțată din punct de vedere semantic. Totuși forța lor de coeziune în contextul nostru este puternică. Cele trei cuvinte cad în afara sinonimică binară în varianta formulei triolice, cu *reason* ca prima valoare, neaccentuată și *knowledge* și *experience* ca a doua valoare, complexă și accentuată. O astfel de considerare a seriei sinonimice create poate pune în lumină atât asemănările și legăturile dintre termeni, cât și deosebirile.

3.2.2. TIPURI TERNARE DE SINONIMIE

Când în piesa *Misalliance* Bentley îi spune într-un acces de furie lui Johny „Oh you beast! you pig! Swine, swine, swine, swine! Now!”¹⁵³ am putea considera că avem de-a face cu un tip ternar de sinonimie. Se remarcă neutralizarea sensurilor proprii ale cuvintelor *beast* pe de o parte și respectiv *pig* și *swine* pe de alta, termeni care făcând parte din aceeași sferă semantică, denotând mamifere, prezintă totuși deosebiri importante: *beast* desemnează un animal sălbatic carnivor, iar *pig* și *swine* desemnează porcinele. În cadrul acestei sinonimii figurate toți trei termenii au aceeași funcție depreciativă, exprimând trăsături morale negative și condamnabile. Ultimii doi avînd un sens extrem de restrîns la propriu dau la figurat o imagine bine conturată.¹⁵⁴

Exemplul analizat, în ciuda caracterului prea puțin elevat al termenilor luați în discuție, ne atrage din nou atenția asupra muzicalității replicilor lui Shaw. Ea este o parte integrantă a scrisului său, prezentă pretutindeni, indiferent de nivelul intelectual al discuției, de natura termenilor întrebuințați și cu atât mai impresionantă cu cât ne apropiem de limitele de jos ale resurselor care sînt de obicei considerate ca fiind eficace din punct de vedere stilistic. În această privință Shaw este un adevărat maestru, capabil să valorifice din plin elementele ce aparțin de estetica urîtului, să le transfigureze și să scoată din ele frumuseți noi. Northrop Frye, de altfel, arată că „The musical diction is better fitted for the grotesque and horrible or for invective and abuse”¹⁵⁵. În seria sinonimică, un element de bază rămîne prezența termenilor ternari, un element luat neîndoiește din muzică, care atunci cînd se slujește de cuvinte se numește de obicei retorică. Aceștia, prin structura lor, indică trei poziții: enunț, avînt și zbor, trei poziții care în muzică sînt considerate ca fiind indispensabile pentru întipărirea în memorie. Răbufnirea lui Bentley poate fi analizată atît în funcție de acest criteriu cît și în funcție de un alt grupaj, care nu intră în contradicție cu primul ci poate funcționa paralel cu el, de data aceasta binar: „Oh you beast! you pig!” și „Swine, swine, swine, swine! Now!”, în care *Oh!* și *Now!* încadrează în cele două extremități două structuri aproximativ egale, în prima alternînd o vocală lungă și una scurtă în *beast* și *pig*, iar în a doua, accentuată, amplificîndu-se parcă prin repetiție, un diftong. O altă posibilitate de grupare, destul de apropiată de cea ternară, este considerarea sinonimelor într-o structură binară în formula triolică, cu *beast* ca primul termen și cu *pig* și *swine* ca al doilea termen complex. Aceasta este structura cea mai apropiată de sensurile lexicale ale cuvintelor, dar probabil cea mai puțin plauzibilă din perspectiva structurii muzicale corespunzătoare intenției psihologice a momentului.

Față de tipul binar, tipul ternar de sinonimie constituie o dezvoltare din punct de vedere retoric, prezentînd, de asemenea, posibilitatea obținerii unui contrast față de ritmul binar, scriitorul construind în anumite cazuri mai elaborate întrepătrunderea celor două tipuri¹⁵⁶, așa cum se întîmplă în exemplul precedent.

O forță deosebită de expresie primește acest lanț sinonimic ternar în următorul exemplu:

EPIFANIA. Dont you like these dear old-world places? I do.

ADRIAN. I dont. They ought all to be rooted up, pulled down, burnt to the ground¹⁵⁷.

Termenul cel mai general, care le-ar putea cuprinde pe toate trei, ar fi verbul *to destroy*, dar el apare ca total inexpressiv în comparație cu sinonimele alese de scriitor, tocmai datorită generalității sale. Puternica aversiune a lui Adrian față de aceste locuri este însă perfect sugerată de modul în care acesta spune că ar trebui

distruse: *rooted up* și *pulled down*, adică prin două acțiuni convergente dar care pornesc din puncte deosebite, de dedesubtul și deasupra pământului. Scoși din contextul în care apar, cei doi termeni ar putea fi considerați drept termeni antonimici. Al treilea element al seriei sinonimice, *burnt to the ground*, este singurul care exprimă termenul de referință, *ground*, subînțeles de celelalte două sinonime. El conține și implicația unei forțe ce o depășește pe cea a omului, focul. Accentul în acest ultim exemplu cade pe al treilea termen, ca în majoritatea cazurilor de sinonimie ternară.

Ideea de intensificare pînă la atingerea unui punct culminant este poate cel mai bine ilustrată de următorul exemplu:

EPIFANIA. You are my witness, Mr Sagamore, how I go in fear of my husband's brutal violence. He is stronger than I am: he can batter me, torture me, kill me. It is the last argument of the lower nature against the higher.¹⁵⁸

Epifania dă într-adevăr întreaga valoare a naturii sale „superioare” atunci cînd grupează verbele *batter*, *torture* și *kill* într-o serie sinonimică pentru care cel mai general termen este, în altă categorie gramaticală, cel furnizat chiar de ea: *violence*. *To batter* înseamnă „to beat repeatedly and violently” și trebuie să remarcăm că primul termen denotă o acțiune ce prezintă violența la un înalt grad de intensitate. Al doilea termen, *to torture*, prezintă o intensificare remarcabilă a violenței, însemnînd „to cause intense suffering”, „to subject to severe pain”¹⁵⁹, cuvîntul avînd de secole conotații care repugnă puternic. Al treilea termen, *to kill*, reprezintă rezultatul violenței supreme, privarea cuiva de viață. Desigur că Epifania exagerează puternic atunci cînd pune în seama soțului său toate aceste acuzații, dar modul în care o face denotă inteligență. Abuzul său este în concordanță cu procedeul stilistic întrebuintat, căci ce altceva este sinonimia decît o formă de exagerare?

Frecvența tipului de sinonimie ternară este atît de ridicată în dramaturgia lui Shaw încît ar fi imposibil de analizat chiar o mică parte a exemplurilor oferite de operă. Acțiunea nici nu prezintă interes decît în măsura în care este capabilă să releve particularități stilistice noi. O cercetare de acest gen își justifică interesul nu prin constituirea unui inventar complet de fapte de stil asemănătoare, ci prin identificarea unor modele stilistice în funcție de care scriitorul a generat marea masă a seriilor sinonimice, sau a unor cazuri care rămîn particulare, dar dau măsura întregului geniu lingvistic al creatorului. Un astfel de ultim caz, credem, este furnizat de exemplul care urmează:

PRAED... I dont believe it. I am an artist, and I cant believe it: I refuse to believe it!¹⁶⁰.

Seria de sinonimice stilistice este constituită în acest caz din verbul auxiliar *to do* în forma sa negativă neaccentuată *dont* (respectăm în citate ortografia proprie lui Shaw), verb care este considerat ca fiind lipsit de conținut lexical, un instrument gramatical utilizat în construirea formelor negative ale verbelor, din verbul semiauxiliar modal *can* la forma negativă neaccentuată *cant*, cu valoare lexicală slăbită și care arată imposibilitatea îndeplinirii acțiunii denotate de infinitivul verbului noțional și *to refuse*, cu sensul negativ bine definit de „to show or express a positive unwillingness to do something”¹⁶¹, respectiv acțiunea exprimată de infinitivul aceluiași verb, *to believe*. Cele trei verbe sînt constituite într-o serie ternară de sinonimie, cu o gradatie extrem de rafinată, bazată pe o măiestrită îmbinare a mijloacelor gramaticale și lexicale. Așa cum scrie Ștefan Munteanu, „Studiul limbii artistice ne dă prilejul să constatăm că marii scriitori au folosit posibilitățile gramaticale ale limbii ca surse de expresie poetică în arta cuvîntului. Nu va fi vorba aici de utilizarea individuală, inedită a unora din valorile și formele gramaticale ale limbii... ci de felul în care gramatica se adaptează comunicării artistice, pe care o cuprinde și o exprimă în chip desăvîrșit, ceea ce duce la efecte de ordin estetic remarcabile”¹⁶².

Modul în care Shaw stăpînește toate resursele limbii este cu adevărat excepțional. Nu există practic compartiment lingvistic din care dramaturgul să nu poată scoate frumuseți, pe care să nu-l poată valorifica cu un mare rafinament și subordona scopului său artistic. El este dotat complet, stăpînind perfect toate culorile de care are nevoie ca artist al cuvîntului, îndeplinind acea condiție pe care Robert Frost o considera esențială pentru un creator „I want my palette, if I am a painter, I want my palette on my thumb or on my chair, all clean, pure, separate colors. Then I will do the mixing on the canvas. The canvas is where the work of art is, here we make the conquest”¹⁶³. În multe privințe originalitatea lui Shaw provine tocmai din modul în care amestecă pe pînza operei sale aceste „clean, pure, separate colors”, cuvinte care au propria lor individualitate. Această pînză creează contextul care reduce diferențele dintre cuvinte și scoate în evidență punctele de contact, într-un proces pe care Tudor Vianu îl înfățișă în modul următor în cadrul unui studiu dedicat sinonimiei la Tudor Arghezi: „Sinonimia se precizează aici prin referire la ideea exprimată de poet, chiar dacă dicționarele nu o cunosc între cuvinte... Raportul de sinonimie se precizează deci, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvintele foarte deosebite ca înțeles, atît timp cît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte... Puține dintre cuvintele aparținînd acestor structuri enumerative sînt înregistrate ca sinonime în dicționar, dar deosebirea dintre ele se reduce și înțelesul lor tinde să se unifice în versurile citate”¹⁶⁴. Cînd John Tanner spune: „Ramsden: we're *beaten* - *smashed* - *nonentitized*, like her mother”¹⁶⁵, cînd Gloria avertizează: „Now listen. *No treason to her: no word, no*

thought against her"¹⁶⁶, când Epifania observă că „*My distress, my disgrace, my humiliation, the horrible mess and failure I have made of my life seem to you merely funny*"¹⁶⁷, ca și în zeci și zeci de cazuri asemănătoare, are loc procesul pe care îl explica atât de plastic Tudor Vianu. Ce putem adăuga pe această linie este că în cazul lui Shaw masa sinonimelor devine o necesitate și, ca atare, este ușor previzibilă. Fiecare sinonim în parte poate avea însă individualitatea sa și această individualitate nu mai poate fi previzibilă. A doua constatare este observația că în cazul operelor literare seriile sinonimice trebuie să fie considerate deschise, în sensul că imaginația niciunui mare creator nu poate fi îngrădită de limitele de fantezie impuse de dicționarele sinonimice. Cuvintele pe care scriitorul le introduce în cadrul seriilor sale sinonimice, indiferent de faptul că au sau nu un caracter metaforic, trebuie redefinite, în sensul relevării punctelor de contact. Cu cât sînt mai complexe seriile sinonimice, cu atât mai mare este confuzia pe care ele o pot produce atunci când sînt rupte de contextul a cărui încărcătură afectivă o exprimă. Atunci când între ele există un singur punct de contact, acesta nu poate fi stabilit în afara contextului respectiv.

3.2.3. TIPURI MIXTE DE SINONIMIE

Existența unor puncte de contact între sensurile diferitelor cuvinte joacă un rol deosebit de important în interpretarea seriilor mixte de sinonimie. Ele sînt explicitate de scriitor doar în cazuri foarte rare, ca în următorul exemplu, în majoritatea cazurilor sesizarea lor cerînd o mare subtilitate de interpretare.

A... There is one thing we are all out for when we are young.

Z. And what is that, pray?

A. Trouble, adventure, hardship, care, disappointment, doubt, misery, danger and death.¹⁶⁸

Structura mixtă stă la baza muzicalității seriei sinonimice din acest exemplu. Structura mixtă ar putea fi considerată, în linii mari, ca provenind dintr-o îmbinare a structurilor binare cu cele ternare. Dacă am lua în considerare ca unități grupurile *trouble - adventure, hardship - care, disappointment - doubt*, în care termenii apar mult mai apropiați unii de alții decît în întregul ansamblu, am putea identifica în prima unitate o structură sinonimică binară în formula triolică, cu accentul pe primul din cele două elemente, iar în a doua unitate o structură similară, dar cu accentul pe ultimul din elemente. Ultimele trei cuvinte ar întregi structura mixtă prin constituirea lor într-o structură ternară de tip climactic: *misery - danger - death*. Desigur că în practica sinonimică, la fel ca în cea muzicală, doar foarte rar se întîlnesc serii care corespund formulei *tip binar + tip ternar = tip mixt*. Accentele neomogene ale

celor două structuri sînt, în marea majoritate a cazurilor, repartizate în mod eterogen, ceea ce-i conferă structurii mixte o dinamică proprie. Structurile asimetrice, la care se adaugă sincopile și căderile de tensiune contribuie la crearea impresiei de prospețime și originalitate, de dinamism, absolut necesare pentru înviorarea stilului atunci cînd se recurge la utilizarea unor procedee tradiționale¹⁶⁹. Toate aceste calități despre care am vorbit înainte s-ar putea recunoaște în următorul exemplu:

EDSTASTON. Dignity! Ow! I cant. I'm stiff all over. I shall never be able to stand up again. Oh Lord! how it hurts! /*They seize him by the shoulders and drag him up*/ Yah! Agh! Waw! Oh! Mmmmm! Oh, Little Angel Mother, dont ever do this to a man again. Knout him; kill him; roast him; baste him; head, hang, and quarter him; but dont tie him up like that and tickle him.¹⁷⁰

O primă formă, elementară, de sinonimie întîlnim în cadrul interjecțiilor. Prin tradiție, prezența interjecțiilor simbolizează intensitatea senzațiilor, sentimentelor, existînd un raport direct între cantitatea lor și intensitate. În cazul analizat, acest lucru se realizează prin sinonimie, deși în mod obișnuit este preferată repetiția. La prima vedere, sinonimia ar părea deci un simplu substitut al repetiției, așa cum este de fapt în esența sa. Nuanțele expresive ale sinonimiei sînt îmbogățite față de repetiție. Eroul piesei, Edstaston, este torturat din ordinul împărătesei Ecaterina, dar torturat într-un mod cu totul original, căruia se pare că majoritatea bărbaților nu-i pot face față, prin gîdilare. Acesta este însă un mijloc pe care eroul îl consideră trivial, meschin. Ideea este marcată stilistic prin utilizarea unor interjecții extrem de variate și nelipsite de o puternică încărcătură comică: *Oh, Yah! Agh! Waw! Oh! Mmmmm! Oh*, în care alternanța vocalică și consonantică joacă un rol important. Numărul interjecțiilor, ca și numeroasele propoziții exclamative, indică fără îndoială intensitatea senzațiilor lui Edstaston. Dar tocmai faptul că eroul este capabil să scoată o asemenea varietate de sunete sugerează că nu poate fi vorba de o tortură adevărată, că pe undeva ar putea exista o oarecare plăcere, străină de monotonia suspinelor, icnetelor sau geamătelor unui om torturat cu adevărat. Doar acea punctare asimetrică a discursului prin repetiția lui *Oh* marchează faptul că periodic durerea ar putea fi predominantă. Această primă serie sinonimică are un rol esențial în pregătirea celei de a doua, din ultima frază citată. Structură mixtă prin excelență, seria asigură o distribuție a termenilor în care, după o analiză atentă, se pot recunoaște structurile din care provine: cea cuaternară (sau binară compusă), una binară și alta ternară. Cu alte cuvinte, *kill*, distribuit între *knout* și *roast* ar aparține de fapt structurii cuaternare *kill, head, hang* și *quarter*; structura binară ar fi cea alcătuită din *roast* și *baste*, iar cea ternară din *knout, tie, tickle*. După o frecventă repetiție la începutul seriei sinonimice astfel create, dispariția lui *him* pe parcursul

a trei măsuri echivalează cu o sincopă, sincopă ce se mai face o dată simțită înainte de final. În fine, ultimele două sinonime constituie o impresionantă cădere de tensiune. Ele marchează momentul anticlimactic al seriei sinonimice, moment pregătit cu atîta grijă de prima serie pe care am încercat să o interpretăm. Situația lui Edstaston ne apare în ansamblu ca fiind comică. Sinonimele sale, produsul unui intelect pe deplin conștient și în plină capacitate creatoare, confirmă pe deplin răbufnirile sonore ale subconștientului său, concretizate prin seria de colorate interjecții. Iar spectatorul sau cititorul, atunci cînd este angajat simultan pe linia a două interpretări diferite, una tragică și alta comică, o ia pe calea celei de a doua.

3.2.4. ORDINEA SINONIMICĂ ANTICLIMACTICĂ

Ordinea anticlimactică constituie un artificiu stilistic, dar în aceeași măsură se poate spune despre ea că e o formă de expresie a spiritelor înclinate spre antiteză, spre relevarea contrastelor și contradicțiilor interne din oameni și fenomene. La Shaw anticlimaxul este o necesitate interioară, un mod de a pune lucrurile la punct, de a releva adevărata lor valoare, de a spulbera iluzii, sau de a sugera unele legături atît de subtile încît este necesar să strigi pentru a putea atrage atenția asupra lor. Seriile sale sinonimice nu au putut deci rămîne străine de acest procedeu fără de care dramaturgia sa nu se poate concepe. Anticlimaxul este la Shaw sarea pămîntului.

Primul exemplu analizat va fi de o structură simplă, ternară:

MAGNUS... You are lovely: you are divine /she cannot restrain a gesture of triumph/. And you are enormously amusing.¹⁷¹

Față de *lovely*, *divine* este un sinonim ce marchează o evidentă creștere în intensitate, dar întrebuintarea lui *amusing*, cu epitetul său *enormously*, înzestrat cu o valoare de superlativ, echivalează cu azvîrlirea Orinthiei de pe un pedestal pe care se și vedea instalată. Magnus îi recunoaște în felul acesta amantei sale doar atît cît are, dar o face cu un gest elegant, relevîndu-i legătura secretă dintre ceea ce ne oferă oamenilor și modul în care îi considerăm. Mult mai complex apare exemplul următor:

BLUEBEARD /coming between the Archbishop and Charles/ You have Jack Dunois at the head of your troops in Orleans: the brave Dunois, the handsome Dunois, the wonderful invincible Dunois, the darling of all the ladies, the beautiful bastard. Is it likely that the country lass can do what he cannot do?¹⁷²

Adresîndu-se moștenitorului tronului Franței, Bluebeard schițează prin cîteva trăsături de penel portretul fizic și spiritual al lui Dunois, conducătorul

trupelor franceze împotriva cotropitorilor englezi. La prima vedere s-ar părea că în „the brave Dunois, the handsome Dunois, the wonderful invincible Dunois, the darling of all the ladies, the beautiful bastard” nu ar trebui să încercăm identificarea unei ordini anticlimactice, fiind natural să considerăm că desăvârșirea fizică este firesc să meargă mână în mână cu cea spirituală și admirația tuturor femeilor, etalonul de măsură al bărbaților. Nici chiar termenul *bastard* nu ar trebui să ne deranjeze, avînd în vedere poziția socială privilegiată, în cadrul epocii, a unui bastard de neam nobil comparativ cu poziția miilor de copii legitimi din familiile cu pretenții „nelegitime” la o poziție socială. Au fost de asemenea frecvente situațiile care i-au înălțat pe bastarzi pe cele mai înalte trepte, transformînd un cuvînt cu sens inițial peiorativ în titlu de noblete și dovadă de onoare. Este evident că Bluebeard este plin de admirație față de Dunois și îl opune Ioanei D’Arc, „the country lass”. Ordinea anticlimactică nu trebuie căutată deci din punctul de vedere al personajului care rostește replica, ci din punctul de vedere al dramaturgului care l-a înzestrat cu ea. Pronunțîndu-se în piesă de partea francezilor, al căror război împotriva Angliei îl considera just, Shaw nu scapă însă prilejul de a lansa mici săgeți usturătoare la adresa slăbiciunilor lor. „The wonderful invincible Dunois” este „the darling of all the ladies”, o juxtapunere nelipsită de ironie. În schimb, simpatia lui Shaw față de Ioana este nelimitată.

Pe cît este de subtil exemplul anterior, pe atît de șarjat apare următorul:

THE GENERAL. But to hit her! Absolutely to hit her! He knocked her down - knocked her flat down on a flowerbed in the presence of his gardener. He! the head of the family! the man that stands before the Barmecide and myself as Bridgenorth of Bridgenorth! to beat his wife and go off with a low woman and be divorced for it in the face of all England! in the face of my uniform and Alfred’s apron!¹⁷³

All England, my uniform și Alfred’s apron sînt sinonime stilistice, denotînd pe cei care au fost martorii acestui divorț scandalos. Ordinea retorică normală cerută de intențiile Generalului ar fi trebuit să fie cea inversă: ar fi trebuit să înceapă cu ultima expresie și să sfîrșească cu prima pentru a obține climaxul pe care îl sconta. Intenția sa climactică este trădată de toate celelalte procedee retorice pe care le încearcă atît de infructuos. În cadrul seriei sinonimice propriuzise, cel mai bun indiciu al efectului scontat este faptul că apelează la metonimie atunci cînd spune *my uniform și Alfred’s apron*. Alegerea îi este dictată de cunoașterea efectului pe care uniformă și de general îl produce în fața oamenilor, din constatarea că ea l-a înălțat întotdeauna mai presus de ceea ce este în realitate. Această constatare nu-l face însă să-și dea seama că efectul pe care-l poate produce șorțul unui grădinar poate fi direct opus, că el poate coborî un om, în cadrul tipului lor de societate, mult sub nivelul

la care trebuie situat în realitate. Satira lui Shaw este evidentă. El îl face pe General să se înscrie în alt registru decât acela care îi este natural și acesta eșuează. Dacă dramaturgul șarjează, atunci nu o face gratuit. Prostia este adesea însoțită de retorică, inabilitatea verbală face frecvent casă bună cu frazele pompoase și figurile de stil căutate. Un climax nereușit echivalează cu un anticlimax neintenționat, iar acesta plasează creatorul său într-o poziție ridicolă.

Un ultim exemplu de acest gen, deosebit însă în ceea ce privește generarea lui în intențiile vorbitorului:

THE VOICE OUTSIDE. Votes for Women! Votes for Women! Votes for Women!

MITCHENER */mimicking her/* Votes for Women! Votes for Women! Votes for Women! */In his natural voice/* Votes for children! Votes for babies! Votes for monkeys! */He posts himself on the hearthrug and awaits the enemy/*¹⁷⁴.

Ridiculizînd mișcarea sufragetelor și pretențiile lor de a primi dreptul de vot, generalul Mitchener înlocuiește în structura „Votes for Women” cuvîntul *women* cu *children, babies* și *monkeys*, într-o ordine anticlimactică ce intenționează să scoată în evidență „absurditatea” cererilor sufragetelor. Dacă prin primele două sinonime el pune în evidență ceea ce consideră absurd - cu alte cuvinte dacă acorzi drept de vot femeilor l-ai putea la fel de bine acorda copiilor și sugarilor - ultimul termen sugerează convingerea sa că pretenția este de-a dreptul ridicolă și provenită doar din dorința femeilor de a imita bărbații. Considerat în cele trei trepte ale realizării sale, acest anticlimax este o negare văzută în curs de decantare.

3.2.5. ALTE PROCEDEE DE GRUPARE A SINONIMELOR

Gruparea cuvintelor într-o serie sinonimică are loc la Shaw după cele mai diferite criterii, nu numai după scopul artistic imediat, ci și în funcție de sonoritatea cuvintelor sau a mijloacelor lexico-gramaticale care stau la baza formării lor. Expresia ideii de negație, de exemplu, poate constitui un factor puternic de coeziune între cuvinte:

STREPHON */rising/* What is the use of being born if we have to decay into unnatural, heartless, loveless, joyless monsters in four short years?¹⁷⁵

În exprimarea ideii de negație ce stă la baza termenilor contrari, prefixul *un-* în adjectivele provenite din adjective devine sinonim cu sufixul *-less* în adjectivele provenite din substantive, iar rezultatul este transformarea în sinonime stilistice a tuturor adjectivelor rezultate din afixație. În majoritatea cazurilor în care

întrebuințează afixația, Shaw utilizează cu predilecție doar unul din procedee, arătând înclinație spre sufixație. Aceasta îi permite să adauge o notă suplimentară sinonimiei sale stilistice, prin asigurarea elementului rimă. Lucrul nu este surprinzător atunci când ținem cont de grija permanentă a dramaturgului pentru complexul sonor al replicilor sale. Comentând tocmai importanța rimei în obținerea ritmului, Northrop Frye remarcă faptul că „the rhymes sharpen the accentuation of the beat and help to build up a cumulative rhythm”.¹⁷⁶ Simțim aceasta în următorul exemplu:

DON JUAN... But here you escape this tyranny of the flesh; for here you are not an animal at all: you are a ghost, an appearance, an illusion, a convention, deathless, ageless: in a word, bodiless.¹⁷⁷

Deathless, *ageless* și *bodiless* sînt sinonime rimate, bazate pe utilizarea aceluiași sufix, *-less*, pe care l-am întîlnit și în exemplul anterior. O dovadă că această sinonimie rimată nu este întîmplătoare ne poate furniza faptul că și sinonimele binare anterioare, *illusion* și *convention*, rimează. Nu s-ar putea spune același lucru și despre primul cuplu, *ghost*, *appearance*, ceea ce ne determină să credem că o ordine climactică este sugerată și prin întrebuițarea rimei.

Sufixul *-ation*, care indică acțiuni sau procese, stă și el la baza constituirii unui sistem binar de sinonimie rimată într-un alt dialog din care ne extragem exemplul. În el, un al treilea termen, terminat în varianta *-tion*, se opune în calitate de antonim:

DON JUAN... I had been prepared for infatuation, for intoxication, for all the illusions of love's young dream; and lo! never was my perception clearer, nor my criticism more ruthless.¹⁷⁸

Constanța cu care apar diferite sufixe în constituirea seriilor sinonimice dovedește că procedeul este departe de a fi întîmplător și că el reprezintă o trăsătură stilistică importantă a dramaturgului:

THE GENERAL. Well, sir, those clubs consist of snobs; and you are a jumping, bounding, prancing, snorting snob yourself.¹⁷⁹

Sufixul *-ing*, care sugerează prezența unei calități, servește aici ca un liant suplimentar celui semantic în constituirea celor patru adjective într-o serie sinonimică. Acest gen de organizare a buchetului sinonimic nu este străin de obținerea unor efecte speciale, în care elementul comic poate juca un rol predominant:

BURGE-LUBIN... And let me tell you, madam, that I have never in my life met the Minister of Health, and that I protest against the vulgar color prejudice which disparages her great ability and her eminent services to the State. My relations with her are purely telephonic, gramophonic, photophonic, and, may I add, platonic¹⁸⁰.

Telephonic, gramophonic, photophonic sînt sinonime în sensul că ele indică relații bazate pe o aparatură de natură mecanico-fizică, relații ce fac apel la auz și văz și exclud cu totul contactul personal. Tocmai această lipsă totală și nefirească de orice contact personal este considerată de dramaturg, în mod ironic, de natură „platonică”.

În fine, un ultim exemplu de acest gen din zecile furnizate de dramaturgia lui Shaw, în care prefixarea merge mîna în mîna cu sufixarea în organizarea seriei sinonimice, asigurînd o maximă coincidență în aspectul sonor al cuvintelor:

SIR ARTHUR. I know perfectly well how to cure myself. The cure is as simple as a b c. I am Prime Minister of Great Britain. That is, I am an overworked, overworried, overstrained, overburdened, overdriven man, suffering from late hours, irregular snatched meals, no time for digestion nor for enough sleep, and having to keep my mind at full stretch all the time struggling with problems that are no longer national problems but world problems. În short, I am suffering acutely from brain fag.¹⁸¹

Overworked, overworried, overstrained, overburdened au în comun nu numai un sens care justifică catalogarea lor într-o serie sinonimică, ci și două elemente formale care suprapun similarității de înțeles similaritatea formei: prefixul *over-* și sufixul *-ed*. Doar ultimul termen încadrat de Shaw în seria sinonimică se abate parțial de la structura comună, datorită formei specifice de participiu trecut a verbului *to overdrive* din care este provenit adjectivul.

Frecvența acestui tip de serie sinonimică, în care structura fonologică și gramaticală a cuvintelor se adaugă similarităților de sens, demonstrează că avem de-a face cu un procedeu stilistic reprezentativ în creația lui Shaw. El este de asemenea semnificativ pentru căutările sale de artist al cuvîntului și valorificarea sa este cu atît mai reprezentativă cu cît cercetarea concordanței dintre forme și sensul cuvintelor incluse în seriile sinonimice a scăpat, în general, atenției lingviștilor. Procedul nu ni se pare străin de intenția lui Shaw de a da o structură muzicală seriilor sale sinonimice, intenție pe care am încercat să o relevăm prin exemplele discutate în acest studiu. Această structură muzicală, paralel cu exploatarea anumitor puncte de contact între sensurile și forma cuvintelor, constituie un liant puternic între termeni, asigurînd ceea ce am putea numi unitatea stilistică a seriilor sinonimice.

Modul de organizare al materialului lingvistic întrebuințat de dramaturg dovedește un mare rafinament intelectual și capacitatea de a valorifica din punct de vedere estetic cele mai diverse potențialități ale limbii engleze.

3.2.6. OPOZIȚIA STILISTICĂ A SINONIMELOR

Pe baza analizelor anterioare am putut constata că sinonimia constituie pentru un scriitor un procedeu de sinteză. Există însă frecvente cazuri când ea poate fi întrebuințată ca un mijloc de disociere. Această disociere poate îmbrăca forma unui evantai foarte bogat de forme, în funcție de ceea ce-și propune scriitorul să discearnă: fenomene de viață socială sau spirituală în raport cu fenomene aparținând vorbirii.

Într-o prefață la un dicționar de sinonimie al limbii franceze, M. Lafaye menționa că aceste lucrări lexicografice sînt „destinate să risipească aparența sinonimiei”, la care Mircea Radu adaugă în studiul său că procesul are loc prin distingerea nuanțelor și valorii cuvintelor¹⁸², operațiune ce poate fi recunoscută și în procesul creației artistice. Disocierea este frecvent întâlnită în dramaturgia lui G.B. Shaw, constituind o trăsătură caracteristică de stil.

SHE. Surely if a president kills anyone it's an execution, but if anyone kills a president it's an assassination.¹⁸³

Cu sensul de „to deprive of life or to put to death”,¹⁸⁴ verbele *to kill*, *to execute* și *to assassinate* sînt sinonime. *Kill* este cel mai general dintre ele întrucît se rezumă la a expune faptul; *execute* indică supunerea unui condamnat la pedeapsa cu moartea în urma unui proces legal, iar *assassinate* implică omorîrea unei persoane, de obicei de rang înalt, ca urmare a unei trădări, sau cu scopul de a scăpa de respectiva persoană, considerată ca fiind o piedică în realizarea unui anumit scop. În timp ce *to execute* determină de obicei conotații generale mai favorabile, sau cel puțin acțiunea este considerată de majoritatea vorbitorilor ca fiind determinată de necesități sociale, *to assassinate* este asociat cu ideea de crimă, de atentat la siguranța publică. Disocierea termenilor în modul în care o face Shaw, în cadrul unui context mai larg, denotă însă respingerea punctului de vedere comun. El pune un semn de egalitate între cele trei verbe, opoziția fiind considerată, în mod paradoxal, stilistică și nu semantică așa cum ea este în realitate. În piesă, printr-o inversare a rolurilor - fostul președinte este cel ucis de către oamenii noului președinte - procedeul atrage atenția asupra relativității interpretării general acceptate, constituind un procedeu stilistic tipic shavian de spulberare a iluziilor. Demascarea iluziilor fabricate de clasele dominante cu scopul de a înșela opinia publică este un scop permanent al dramaturgului. Iată cum acționează ea în următorul exemplu:

SIR PEARCE */huffed, turning a cold shoulder to him/* I am sorry the terrible experience of this war - the greatest war ever fought - has taught you no better, O'Flaherty.

O'FLAHERTY */preserving his dignity/* I don't know about it's being a great war, sir. It's a big war; but that's not the same thing. Father Quinlan's new church is a big church: you might take the little old chapel out of the middle of it and not miss it. But my mother says there was more true religion in the old chapel. And the war has taught me that may be she was right.¹⁸⁵

Deosebiriile dintre *big* și *great* fiind în general bine cunoscute, ni se pare mai semnificativ să insistăm asupra semnificației pe care o au împreună cu termenul pe care îl califică, substantivul *war*. Opoziția este creată cu scopul evident de a sublinia o deosebire netă în concepțiile celor doi interlocutori, soldatul O'Flaherty și generalul Sir Pearce Madigan, proprietarul moșiei pe care s-a născut O'Flaherty. Pentru O'Flaherty, primul război mondial, în care este tirat fără voia sa, nu poate fi considerat *a great war*, căci este lipsit de o măreție a cauzei: este un război imperialist, de clasă, de împărțire a lumii în noi sfere de influență, un război străin de cauza maselor populare. El este doar *a big war*, un război de o desfășurare de forțe și vehemență fără de precedent. Mare este doar jertfa umană pe care o cere, iar aceasta contrastează cu micimea cauzei. Ideea este puternic ilustrată și de opoziția dintre *a big church* și *the little old chapel* în care „there was more true religion”. Această confruntare de concepții nu ar fi fost posibil de realizat într-un mod atât de sintetic fără transformarea sinonimelor *big* și *great* în adjective antonimice.

Într-un alt caz, două adverbe care nu intră în mod obișnuit în relații de sinonimie sînt transformate în sinonime specializate și, ca atare, termenii se limitează în mod reciproc:

PATIOMKIN */jumping up vigorously/* You have done it, darling. Superbly! Beautifully!

EDSTASTON */astonished/* Do you mean to say you are not drunk?

PATIOMKIN. Not dead drunk, darling. Only diplomatically drunk. As a drunken hog, I have done for you in five minutes what I could not have done in five months as a sober man. Your fortune is made. She likes you.¹⁸⁶

Este interesant de remarcat că deși în contextul *dead drunk* și *diplomatically drunk* adverbele *dead* și *diplomatically* sînt opuse unul altuia, o anumită legătură între ele este sugerată de întrebuintarea aliterației, un puternic factor de sudură. Aliterația se generalizează în text prin utilizarea consoanei *d* în *drunk*, *drunken*, *do*, *done*, *could* și *made*, procedeu ce ține direct de structura muzicală a replicilor.

Atunci cînd sinonimele sînt discriminate, se evidențiază de obicei deosebirile dintre ele, acele aspecte care fac imposibilă sau nerecomandabilă substituirea lor în anumite contexte. Shaw atrage și el atenția asupra amplitudinii deosebite a conținutului semantic în cazul unor sinonime, dar o face într-un mod artistic, stabilind un raport direct între sensurile exacte ale cuvintelor și situația personajelor implicate:

SIR O. The police would arrest her for carrying arms.

THE WIDOW. Three men and a Jew against one disarmed woman! Cowards.

THE JEW. Fortunate for you, madam, and for me. But for these three gentlemen you would soon be awaiting death at the hands of the public executioner; and I should be a corpse.

THE JOURNALIST. A cadaver. Put it nicely. A cadaver.¹⁸⁷

Diferența dintre *corpse* și *cadaver* este diferența dintre „a dead body” și „a dead body intended for dissection”.¹⁸⁸ Iar la disecție se ajunge atunci cînd omul nu a murit de moarte bună, iar în cazul de față, atunci cînd se caută probe în vederea unui proces care va atrage după sine condamnarea celui care a provocat moartea. Ziaristul întărește în felul acesta spusele Evreului, dar îl corectează în privința terminologiei, oferindu-i termenul juridico-medical specializat.

3.2.7. SCHIMBAREA DE REGISTRU ȘI SINONIMIA

Referindu-se la limba pieselor, Ronald Peacock scrie: „... the language, whether prose or verse, is dialogue, it is speech”¹⁸⁹. Este important, deci, atunci cînd studiem valențele stilistice ale limbii în teatru, să încercăm identificarea acelor trăsături ale vorbirii care au un potențial înalt de expresivitate și care se concretizează, în anumite circumstanțe, în fapte de stil. În momentul de față ne interesează o trăsătură pe care lingvistul H.A. Gleason o formula în felul următor: „One of the most evident facts about speech is its variability”.¹⁹⁰ În lucrarea sa, Gleason adaugă: „Experience has shown that there are certain categories of such facts which are particularly useful in the study of speech: the social context of the specific utterance, the social position of the speaker, the geographical origin of the speaker, and the age of the speaker. Each of these provides a useful body of generalizations... In addition there is variation which correlates with the individual identity of the speaker, a fact which is also well known and socially significant”.¹⁹¹ Toate aceste elemente sînt prezente în dramaturgia lui Shaw și majoritatea lor operează cu o deosebită eficacitate în domeniul sinonimiei. Modul în care autorul le pune în evidență este schimbarea registrului stilistic, un procedeu pe care îl

regăsim și în tehnica muzicală. Această tehnică, care accentuează caracterul de oralitate al sinonimiei despre care vorbea T.Vianu, pune în lumină mai mult contrastul dintre doi termeni decât asemănările dintre ei și evidențiază elementele sociale ale vorbirii. Iată, de exemplu cum operează asupra sinonimiei sensibilitatea oamenilor față de modul în care este considerată poziția lor socială și profesională:

A. I believe I have enough to purchase annuities for both Mrs Ward and Mrs Williams, as they are presumably both centenarians. But why on earth should I complicate the transaction by marrying you? I could pay you your present wages-
Z. Salary.

A. I beg your pardon: salary. You will retain your present position as my shopgirl.

Z. Shop assistant.

A. I beg your pardon: shop assistant. You can then make your own matrimonial arrangements, and leave me to make mine¹⁹².

Wages se acordă numai celor care sînt plătiți pentru munca lor, zilnic sau săptămînal, de obicei oameni cu o redusă calificare profesională, în timp ce *salary* se atribuie ca o remunerație plătită la intervale mai mari unor oameni cu o pregătire profesională superioară. În afara acestor denotații deosebite, discriminarea implicită pe care ne-o oferă Shaw opune cei doi termeni datorită conotațiilor lor specifice. *Salary* ridică pe scara ierarhiei sociale și profesionale persoana căreia i se acordă, pe cînd *wages* o plasează la limita inferioară a acestei scări. Întregul context al primei replici demonstrează faptul că A selectează termenul *wages* în primul rînd în funcție de aceste conotații. El trece brusc de la registrul de vorbire elevat întrebuițat atunci cînd se referă la doamna Ward și doamna Williams la un registru colocvial atunci cînd se referă la vînzătoarea magazinului pe care intenționează să îl cumpere. Această schimbare de registru este mai evidentă în cazul celui de-al doilea cuplu de sinonime stilistice. Între *shopgirl* și *shop assistant* nu mai există diferențe de denotație, ci numai de conotație. Desigur că Z este sensibilă la aceste diferențe de registru, căci ea este hotărîtă să-l determine pe A să o ia de soție, așa cum va reuși să o facă pînă în finalul piesei. Cei doi termeni din registrul de jos, *wages* și *shopgirl*, o plasează într-o poziție de inferioritate, pe cînd termenii din registrul superior, *salary* și *shop assistant* o plasează pe picior de egalitate, prin implicarea calității de colaboratoare în aceeași întreprindere.

Sinonimele stilistice avute în vedere în cazul schimbărilor de registru se deosebesc între ele prin încărcătura emoțională cu care înzestreză vorbitorii cuvintele. Scopul urmărit este fie o ridicare pe scara valorică fie o coborîre, ultima putînd fi însoțită de un puternic sentiment al dezamăgirii, așa cum sugerează următorul exemplu:

THE MAIDEN. You cannot have me. You must recognize facts and face them. It is no use running after a woman twice your age. I cannot make my childhood last to please you. The age of love is sweet, but it is short; and I must pay nature's debt. You no longer attract me; and I no longer care to attract you. Growth is too rapid at my age: I am maturing from week to week.

STREPHON. You are maturing, as you call it - I call it ageing - from minute to minute. You are going much further than you did when we began this conversation.¹⁹³

To mature, așa cum îl întrebuințează Fata, indică un proces dezirabil în dezvoltarea fiecărui individ, în care acesta atinge o etapă de creștere deplină și capacitatea de funcționare maximă. *To age*, verbul opus de Strephon lui *to mature*, denotă un proces în care individul se apropie de perioada declinului și respectiv a decăderii. Pentru el, care trăiește din plin o altă etapă de dezvoltare, renunțarea la dragoste nu este decît un simptom al acestei decăderi și constată acest lucru cu o mare amărăciune, căci întrelucitoarea nu este alta decît fosta sa iubită.

Există în piese situații în care Shaw apelează la schimbarea unui registru cu scopul de a facilita o explicare, scriitorul subliniind în acest mod caracterul social al limbajului și funcția metalingvistică a sinonimiei.

HIGGINS...Listen to me, Eliza. All this irritation is purely subjective.

LIZA. I dont understand. I'm too ignorant.

HIGGINS. Its only imagination. Low spirits and nothing else. Nobody's hurting you. Nothing's wrong.¹⁹⁴

Subjective este un termen elevat și Eliza nu are pregătirea necesară pentru a-l înțelege. Higgins este pus în situația de a căuta un alt cuvînt care să poată exprima aceeași idee, dar își dă seama că oferă un sinonim livresc, la fel de puțin accesibil Elizei. Aceasta îl determină să apeleze la o schimbare de registru și să găsească un echivalent colocvial în *low spirits*, completat de explicația „Nowbody's hurting you. Nothing's wrong”, un procedeu specific metalimbajului.

Există cazuri cînd termenii colocviali sînt repudiați. Vorbitorii consideră ca fiind sub demnitatea lor să întrebuințeze astfel de termeni sau ca ei să fie întrebuințați în legătură cu propria lor persoană.

REV.S. Dont mock, Frank: dont mock. I am a little - er - /Shivering/-
FRANK. Off color?

REV.S. /repudiating the expression/ No, sir: unwell this morning. Wheres your mother?¹⁹⁵

Corecția reverendului este în mod evident una de registru, dar este o corecție cu un caracter emfatic, așa cum indică de altfel și forma grafică a cuvântului *unwell*.

Teama oamenilor de a nu fi acuzați că vorbirea lor nu ar corespunde celor mai înalte exigențe este luată de Shaw în derîdere. Ea generează frecvent situații comice de o deosebită savoare:

Z. I cant believe that about the learning. But see how your manners have improved!

A. My manners!

Z. Yes. Why, on that ship you hadnt a word to throw to a dog; and if anyone came near you you shrank up into yourself like a hedgehog, afraid that they didnt belong to your class and wanted to speak to you without an introduction. Now it's a pleasure to hear you say „Good morning; and what can I do for you today, Mrs Burrell?” and „Have you noticed the cauliflowers today, maam? Not a touch of frost on them!” and „Sparrowgrass very good today, my lady, if you would be wanting some.”

A. I positively deny that I have ever in my life called `asparagus sparrowgrass to an educated customer. Of course, when people are too ignorant to know the names of what they eat, that is another matter.”¹⁹⁶

Sparrowgrass este un exemplu clasic de etimologie populară. A, un personaj care cu puțin timp înainte fusese o curioasă combinație de ziarist și scriitor de ghiduri turistice, nu poate admite că întrebuințează un cuvânt popular ca *sparrowgrass* în locul termenului cult *asparagus*. Ca scuză admite această posibilitate doar dacă se adresează unor oameni ignoranți, căci el are conștiința vorbitorului care știe că poate fi privit de sus dacă utilizează limba în mod greșit. A împărtășește rezervele claselor sociale dominante față de cei al căror limbaj diferă de limba literară ca rezultat al redusei lor accesibilități la bunurile culturale. În această privință A are prejudecăți de clasă.

Ultimul exemplu menționat este semnificativ pentru poziția lingvistică a dramaturgului; acesta a încercat în opera sa să surprindă limbajul viu și colorat al oamenilor simpli și s-a apropiat cu multă înțelegere de modul în care vorbesc aceștia, punînd în valoare, atunci cînd a fost cazul, formele de vorbire cele mai rafinate. Shaw a avut o concepție dialectică asupra limbii: pledînd pentru corectitudine a demască întotdeauna în piesele sale prejudecățile lingvistice de clasă și disprețul față de formele vorbirii populare.

Termenii utilizați cu cea mai mare eficiență în cadrul tehnicii comentate aparțin frecvent celor două extreme ale expresivității lingvistice:

GLORIA. I hope you are not going to be so foolish - so vulgar - as to say love.

VALENTINE. No, no, no, no, no. Not love: we know better than that. Let's call it chemistry. You cant deny that there is such a thing as chemical action, chemical affinity, chemical combination: the most irresistible of all natural forces. Well, youre attracting me irresistibly. Chemically.

GLORIA /contemptuously/ Nonsense!

VALENTINE. Of course it's nonsense, you stupid girl. /Gloria recoils in outraged surprise/ Yes, stupid girl: *thats* a scientific fact, anyhow. Youre a prig: a feminine prig: *thats* what you are...¹⁹⁷

Opoziția dintre *love* și *chemistry* pune în valoare la maximum contrastul dintre dominanta intelectuală și cea afectivă în cadrul sinonimiei. Este opziția dintre idee și sentiment, dintre înțelegere și simțire.¹⁹⁸ Numai că ea dovedește că oricât de mult am întrebuința unele cuvinte ale vocabularului, oricât de „tocit” ar părea unor oameni sensul lor, ele rămân indispensabile, de neînlocuit, orice încercare de a le elimina fiind sortită eșecului. Cerîndu-i lui Valentine să nu întrebuințeze cuvîntul *love* atunci cînd își exprimă sentimentele față de ea, Gloria se plasează inconștient într-o poziție ridicolă și atrage asupra sa calificativul pe care îl merită. Educația sa „modernă”, în care sentimentele omenești nu mai au loc, este ridiculizată de Valentine prin utilizarea termenului *chemistry*.

Schimbarea de registru operează la Shaw și în sensul demascării erorii, înfrîngerii opoziției. Ea poate acționa însă nu numai de la termenul firesc la cel elevat dar derizoriu, ci în ambele direcții:

BRASSBOUND. I never change my mind.

LADY CICELY /*rising with the coat in her hands*/ Oh! Oh! Nothing will ever persuade me that you are as pigheaded as that.

BRASSBOUND /*offended*/ Pigheaded!

LADY CICELY /*with a quick, caressing apology*/ No,no,no. I didnt mean that. Firm! Unalterable! Resolute! Iron-willed! Stonewall Jackson! Thats the idea, isnt it?

BRASSBOUND /*hopelessly*/ You are laughing at me.¹⁹⁹

La prima sa replică, Lady Cicely spune mult mai exact ceea ce gîndește. Reacția sa este determinată de repetarea în piesă, ca un laitmotiv, a afirmației „I never change my mind”, repetiție care dobîndește la Brassbound valoarea unui adevărat automatism verbal. *Pigheaded* este un termen depreciativ și nu este de mirare că Brassbound îl simte ca fiind jignitor. O ofensă pornită din sinceritatea interlocutoarei poate fi însă iertată, dar disimularea ei ulterioară îmbracă haina

batjocurei. Cu cât mai multe vor fi scuzele, cu atât mai profundă convingerea în existența unei intenții zeflemitoare. Analizînd acest exemplu dintr-o altă perspectivă, un reputat cercetător al operei lui G.B.Shaw scrie: „The 'caressing apology' is delivered with a sledge-hammer and Lady Cicely's irony is made obvious with five separate synonyms, 'That's the idea, isn't it?', and a remarkable flash of insight from Captain Brassbound, who must have been put on his guard by the five exclamative marks. One of Shaw's failings was to point his verbal irony far beyond even the requirements of the stage”.²⁰⁰ În ciuda notei critice la adresa lui Bernard Shaw pe care am citit-o, considerăm exemplul analizat ca avînd rolul său funcțional destul de bine determinat în piesă. El este semnificativ pentru specificul tehnicii de persuasiune al doamnei Cicely. Aceasta este fără îndoială un fin psiholog și o adevărată stăpînă a tainelor limbajului, pe care îl întrebuițează ca un instrument eficace în manevrarea voinței interlocutorilor săi.

Un caz mai particular, care demonstrează cât este de prețuit de către dramaturg procedeul schimbării registrului este oferit de aplicarea lui la numele proprii:

THE BISHOP.../He opens the study door and calls/ Soames! Anthony! /To Mrs George/ Call him Father: he likes it. /Soames appears at the study door/ Mrs Collins wishes you to join us, Anthony.

Soames looks puzzled.

MRS GEORGE. You don't mind, Dad, do you? /As this greeting visibly gives him a shock that hardly bears out the Bishop's advice, she says anxiously/ That was what you told me to call him, wasn't it?

SOAMES. I am called Father Anthony, Mrs Collins. But it does not matter what you call me...²⁰¹

Father este o formulă directă de adresare care se prefixează prenumelui prelaților sau ține locul numelui lor. Recomandîndu-i doamnei George să folosească această formulă de adresare, Episcopul are în vedere satisfacția pe care formula i-o produce lui Soames, aceasta implicînd recunoașterea meritelor sale spirituale și morale. În cazul în speță, o astfel de adresare echivalează cu trecerea într-un registru superior; ea ridică persoana respectivă în ochii oamenilor prin atribuirea unei calități suplimentare. Doamna George nu înțelege însă subtextul stilistic al cererii Episcopului și consideră formula *father* ca simplu sinonim al lui *dad*. Al doilea termen nu conține însă acest sens; confuzia este posibilă datorită polisemantismului primului termen. Stilistic, efectul lui *dad* este contrar celui așteptat, echivalînd cu o trecere într-un registru inferior. El provoacă puternicul șoc al lui Anthony, precum și o autentică situație comică.

Într-un mod cu totul diferit este exploatată sinonimia creată unui nume

propriu în exemplul următor:

MARGARET /to Bobby/ I'm so sorry, Bobby: I asked Monsieur Duvallet to call for me here; and I forgot to tell you. /Introducing/ Monsieur Duvallet: Miss Four hundred and seven. Mr Bobby Gilbey. /Duvallet bows/...²⁰²

Este neobișnuit ca atunci când faci o prezentare, în locul numelui persoanei să oferi un număr, în cazul nostru *Four hundred and seven*. Margaret a întâlnit-o însă pe domnișoara Dora Delaney în închisoare, unde i-a cunoscut indicativul. Pentru cei ce nu au încercat această experiență, un astfel de mod de prezentare apare ca o trecere într-un registru inferior. Pentru Margaret, însă, care a fost și ea închisă și purtase indicativul „406”, modul în care a făcut prezentarea constituie un subtext stilistic. Ea sugerează că între ea și Dora există o afinitate creată de o experiență comună, pe care nu o pot avea toți oamenii și care le dă amândurora un aer de superioritate. Desigur că această răsturnare a valorilor este o puternică sursă generatoare de efecte comice.

Trecerea de la un registru stilistic la altul este un procedeu caracteristic lui Shaw. El este destul de productiv din punctul de vedere al sinonimiei și demonstrează capacitatea de creare a unor subtexte stilistice favorabile intenției scriitorului de a spulbera punctele de vedere general acceptate și de înlocuire a lor cu altele noi.

Variațiile de registru constituie, în același timp, o însușire a prozei lui Shaw care o apropie de unele caracteristici ale muzicii. Ele au, în principal aceeași funcție ca variațiile de înălțime asupra ritmului, contribuind la îmbogățirea mijloacelor de expresie. În exemplele discutate, modificarea înălțimii corespunde tipului de sinonimie binară.

Structurile celor trei tipuri de sinonimie pe care le-am discutat în acest studiu, cele binare, ternare și mixte, pot fi relativ ușor formalizate. Formalizarea prezintă avantajul prezentării sintetice a relațiilor dintre termeni și facilitează paralelismul cu structurile muzicale avute în vedere. Pentru a putea să ne atingem scopul, vom înlocui fiecare termen sinonimic luat în considerație cu una din literele alfabetului, începând cu *a* spre *z*, de la primul cuvânt al seriei sinonimice la ultimul. Relațiile dintre termenii egali vor fi indicate prin utilizarea unei săgeți. Structura sinonimică binară, inspirată din ritmul binar din muzică va fi astfel descrisă ca

(*a*→*b*). Termenul pe care cade accentul va putea fi și el indicat prin ^ˈ, structura ritmică binară fiind astfel descrisă ca (*á* → *b*) și (*a* → *b*^ˈ), ultima corespunzând cuplului *trifling* - *tittletatling*. În varianta triolică a ritmului binar unul din termeni va fi complex, iar celălalt simplu. Pentru a putea indica acest gen de relații, între sinonimele care constituie valoarea complexă va fi întrebuințată virgula, care în acest sistem de notație, împrumutat din modul de descriere a relațiilor dintre trăsăturile

semantice²⁰³, indică organizarea termenilor în mănunchi. Întreaga structură va fi considerată ca o configurație, în care $\overset{\cdot}{\cdot}$, va indica valoarea accentuată: $(a, \overset{\cdot}{b} \rightarrow c)$ în *heathens - pagans - savages*, sau $(a \rightarrow \overset{\cdot}{b}, c)$ în *dread - hate - loathes*. Structura ternară cea mai obișnuită are caracter climactic și este descrisă de configurația $(a \rightarrow b \rightarrow c)$, de exemplu *batter - torture - kill*. Structura mixtă care ar corespunde unei organizări de tip cumulativ, provenită dintr-o structură binară și alta ternară, poate fi descrisă de formulele $(a, b \rightarrow c, d, e)$ și respectiv $(a, b, c \rightarrow d, e)$, dar nu am identificat nici una din aceste configurații în cadrul exemplelor analizate. La Shaw distribuția termenilor este eterogenă, ca de pildă în $(b, e, f, g \rightarrow c, d \rightarrow a, h, i)$ din *knout - kill - roast - baste - head - hang - quarter - tie - tickle*. Primul mănunchi descris în această formulă reprezintă o structură cuaternară, sau binară compusă.

Celelalte modalități de organizare ale seriilor sinonimice analizate în acest studiu se subordonează acestor structuri muzicale de bază. Pentru exemplificare, ordinea sinonimică anticlimactică și schimbările de registru corespund structurilor binare, ternare sau mixte în care accentul nu cade pe ultimul element al configurației, de exemplu $(\overset{\cdot}{a} \rightarrow b)$: *my uniform - Alfred's apron*, sau în care termenii aparțin unui registru inferior. În lipsa unui semn grafic corespunzător, pentru a

indica această relație vom utiliza simbolul $:$, de exemplu $(a, b \rightarrow \overset{\cdot}{c})$ în *lovely -*

divine - amusing și $(a \rightarrow \overset{\cdot}{b}, c \rightarrow \overset{\cdot}{d})$ în *women - children - babies - monkeys*. Lianții muzicali suplimentari de genul rimei sau al coincidenței fonologice datorată prefixelor nu sînt reprezentați în acest sistem, ei necesitînd cu totul alt gen de formalizare. Structurile de bază ale seriilor sinonimice se încadrează însă în modelele discutate.

Atunci cînd ne propunem să analizăm seriile sinonimice ale unui scriitor, încercăm să pătrundem în sferele cele mai intime ale creației artistice. În cadrul seriilor sale sinonimice, scriitorul asociază și în același timp disociază cuvintele. Prin asociere el creează o imagine artistică unică și indivizibilă, care nu ar mai putea exista prin absența sau alterarea oricăruia din componentele sale. Prin disociere el obține elementele individuale ale imaginii sale, separate și aranjate în funcție de masă, energia și lungimea lor de undă, cu alte cuvinte spectrul imaginii sale artistice. În raza de lumină a seriei sinonimice, elementele constitutive nu pot fi întotdeauna determinate precis, căci succesiunea lor poate fi continuă, iar diferențele infinitezimale pentru instrumentele noastre de măsură spectrografică. Dar un curcubeu nu este mai frumos pentru că nu putem spune cu precizie unde începe și unde sfîrșește banda fiecărei culori, cum nu este mai puțin impresionant în măreția lui pentru că știm care sînt culorile în care este disociată lumina de către picăturile de ploaie.

4. O RETORICĂ A NEGAȚIEI: AFORISMELE ȘI PARADOXURILE LUI G. B. SHAW

Analiza particularităților aforismelor lui G.B.Shaw se găsește încă în penumbra preocupărilor cercetătorilor operei shaviene, în ciuda multiplelor semnificații pe care un astfel de studiu îl poate avea. În primul rînd el poate contribui la clarificarea unor probleme mult controversate referitoare la modalitățile de creație abordate. Prezenta apropiere de aforismele lui Shaw pornește de la premisa, pe care vom încerca să o demonstrăm, că există o unitate stilistică a aforismelor, derivată și subordonată unității stilistice a întregii opere dramatice în care apar. Fiind evident, în tratarea unei asemenea teme, pericolul unei abordări simpliste a cadrului stilistic propriu fiecărei opere dramatice în parte, vom încerca să ne distanțăm în suficientă măsură de opera care prin dezbaterile unei anumite probleme a generat aforismul. Ne vom baza, în schimb, în analiza noastră pe acele puncte de reper care fac posibilă recunoașterea individualității artistice a dramaturgului, un lucru care presupune atît procesul de generalizare cît și cel de individualizare.

Pentru a putea stabili raportul existent între planul conținutului și planul expresiei artistice în cadrul aforismelor, va trebui să pornim de la un punct comun, căruia vom încerca să-i aducem unele clarificări și precizări: afirmația că arta lui G.B. Shaw este o artă contestatară, o artă care, pornind de la negarea societății contemporane lui, a devenit o artă a revoltei. Shaw a intenționat să contribuie prin opera sa dramatică la distrugerea vechilor instituții burgheze, să combată iluziile create de societatea contemporană. Aceste preocupări s-au materializat în dorința sa de a opune dramaturgiei engleze drama de dezbateri, menită să aducă relevarea adevărului. „My way of joking is to tell the truth. It's the funniest joke in the world”²⁰⁴, spunea unul din personajele irlandeze ale piesei *John Bull's Other Island* și afirmația ne apare tipică pentru Bernard Shaw: adevărul este în mîna sa un foc purificator. Ar fi vrut, credem, ca posteritatea să scrie despre el, așa cum își imaginează că ea va scrie pe pedestalul monumentului ridicat la canonizarea sfintului Henric Ibsen: „I came not to call sinners, but the righteous, to repentance”.²⁰⁵ Pînă atunci se consideră „... the most advanced man now living”, așa cum îl caracterizează personajul său Dubedat, care refuză să creadă în moralitate, numindu-se „a disciple of Bernard Shaw”.²⁰⁶ Cu aceasta ajungem la una din problemele nodale ale concepției marelui scriitor: Shaw respinge acea morală pe

care o consideră ostilă adevăratei responsabilități, un instrument de orbire și de supunere a omului ca individ unor scopuri înguste și meschine, de subordonare a omului ca ființă socială unei orînduiri pe care o consideră nedreaptă. Majoritatea pieselor sale sînt dedicate tocmai discutării acestei morale, punerii ei sub semnul întrebării și distrugerii ei treptate, sub multiplele aspecte ale manifestărilor sale. Sub semnul mării negații a societății și a structurilor sale complexe, Shaw așează credința în posibilitatea stabilirii unor noi relații sociale și umane, bazate pe responsabilitate, lucru realizabil însă numai după distrugerea a ceea ce este vechi, nedrept și putred. Așa cum concludă Shaw în finalul uneia din piesele sale, „... the day of judgement is not the end of the world but the beginning of real human responsibility”,²⁰⁷ un aforism care deschide perspectiva unei înțelegeri mai bune a sensului negațiilor pe care le opune societății sale.

În acest context, aforismul lui Shaw nu apare ca un simplu ornament retoric, ci ca o retorică concentrată ce exprimă în modul cel mai sintetic posibil o concepție filosofică și estetică. Aceasta spunînd NU prezentului, încearcă să deschidă o perspectivă spre viitor. Există, în același timp, o evidentă afinitate între aforism și tipul de piesă practicat de Shaw, drama de dezbatere. Din punctul de vedere al structurii sale, aforismul se încadrează perfect dinamicii atît de necesară artei dramatice, fiind un mijloc rapid, plastic și eficient în obținerea sintezelor. Atunci cînd ținta este păstrarea obiectivității tonului, ne apare necesar să vorbim nu numai de avantajele, ci și de neajunsurile recurgerii la această tehnică. Aceste neajunsuri ar deriva din faptul că aforismul nu are un caracter neutru. Prin însăși definiția sa, aforismul implică o părtinire, nefiind decît o formulare ingenioasă a unui adevăr, principiu, precept sau sentiment, menit să dea hrană gîndirii și de a proba sau condamna un anumit tip de conduită. Dacă am formula ca una din condițiile dramei de dezbatere păstrarea neutralității, a tonului de nepărtinire a unei părți sau a alteia, de neinfluențare a auditorului asupra alegerii pe care ar urma să o facă la sfîrșitul vizionării spectacolului sau la terminarea lecturii, atunci, fără îndoială, utilizarea aforismelor ar fi nepotrivită acestui tip de dramă, ar fi contrară însăși esenței ei. Ne întrebăm însă dacă a existat vreodată autor dramatic animat de a dezbate ceva, care să nu fi avut în același timp și dorința de a demonstra ceva, de a nu înclina balanța în favoarea unor anumite idei, punînd însă cînstă greutatea necesară în celălalt talger al balanței. Victoria prea ușoară nu este o victorie, dar victoria nu se obține nici plasînd cărțile cele mai tari în mîna oponentului. Aforismul este tocmai o asemenea carte. El dă posibilitatea loviturii finale, a argumentului hotărîtor în favoarea susținerii propriilor idei sau în relevarea absurdității ideilor oponentului. Shaw nu face în privința aceasta nici o excepție. Mijloc de expresie propriu retoricii, aforismul este în mîna sa un argument adeseori decisiv în caracterizarea unei situații, concepții sau a unui personaj, fiind un corolar al utilizării măiestrite a metodei argumentului și contraargumentului. El nu implică obținerea convingerilor ușoare și

facile; prin însăși structura sa el este menit de Shaw să scoată la lumină esența, umbră de ceea ce este aparent, să provoace reflecția, să declanșeze dubiul, iar în cele din urmă să creeze convingeri mai ferme, mai solide. Shaw, de cele mai multe ori, nu apelează la tipul de aforism afirmativ, care prin însăși natura sa creează posibilitatea de a fi contestat prin oferirea posibilității existenței ipotezei alternative, ci la aforismul de semn negativ; acesta implică necesitatea existenței alternativei pozitive după realizarea negației. Aforismul este perfect integrat astfel retoricii sale de opoziție responsabilă față de realitățile sociale, spirituale și artistice abordate. Scopul dramei sale de dezbatere dobândește un caracter pozitiv în deplin acord cu principiile preconizate. „Let no man dare to create in art a thing that he would not have exist in life”²⁰⁸, scria el și ideea imperativă îmbracă o formă negativă, care subliniază tocmai responsabilitatea pe care încercăm să o relevăm înainte.

Cele două calități esențiale ale aforismelor lui Shaw sînt unitatea și originalitatea lor. Unitatea lor este o unitate considerată din punct de vedere stilistic și concretizată în două aspecte interdependente, provenite din coeziunea planului semnificației cu cel al expresiei. Putem vorbi astfel despre unitatea stilistică a aforismelor cu tipul dramei de dezbatere și despre unitatea lor internă. Prin unitate internă înțelegem împărtășirea unor trăsături stilistice caracteristice pentru modul de expresie al conținutului aforismelor. Dacă ne referim la unitatea stilistică cu tipul dramei de dezbatere, va trebui să facem cîteva precizări. În primul rînd, această formă de teatru, perfect adecvată temperamentului scriitorului, apelează la mijloacele comediei ca formă concretă a expresiei. Privind lucrurile prin această perspectivă, ne apare evidentă afinitatea dintre comedie și aforism, care este caracterizat printr-o mare prospețime și dinamism. Marea capacitate a aforismului de ajustare la aproape orice fel de discurs și potrivirea perfectă cu discursul din teatru îi asigură un loc propriu atît în cadrul replicii retorice, menită să argumenteze, cît și în cadrul replicii care este menită să provoace sau să susțină acest suflu retoric. Ambele ipostaze sînt frecvente în dramaturgia lui Shaw, dar apare și o a treia. Aceasta încearcă să facă o sinteză între cele două tipuri și ea îmbracă forma dialogului. În acest caz, aforismul este rezultatul interferenței replicilor personajelor. Aforismul se naște din schimbul de idei care se completează reciproc. Este important de subliniat că el păstrează integral, și de data aceasta, funcția retorică. Vom menționa pentru ilustrare un singur exemplu de acest tip, deși în realitate numărul lor este mare:

The Newly Born: What is being tired?

The She-Ancient: The penalty of attending to children²⁰⁹

Exemplul luat în discuție demonstrează marea măiestrie a lui Shaw în ceea ce privește păstrarea echilibrului dintre general și particular. Dacă nu ar fi o generalizare, o abstractizare, replica și-ar pierde caracterul de aforism, rămînînd doar inteligentă, spirituală. Rămîne însă un aforism datorită mării sale forțe de sugestie, care trece cu mult de limitele cazului concret din piesă: întotdeauna sîntem

repede obosiți atunci când trebuie să avem grijă, sau să suportăm în jurul nostru pe cei pe care îi considerăm copii, sau mai prejos de nivelul nostru intelectual. Elementul particular, de concretizare, de justificare a apariției aforismului în piesă este prilejuit de discuția dintre Noul Născut și Bătrîna Înțeleaptă. Referindu-ne la același tip de unitate a aforismului, respectiv cu drama de dezbatere, vom mai face constatarea că, în foarte multe cazuri, aforismele sînt jaloanele în jurul cărora pivotează piesele lui Shaw. Afirmatia este valabilă atît pentru unele aforisme întrebuintate de personajele pieselor, cît și pentru altele pe care Shaw le-a publicat în completarea piesei *Man and Superman* sub titlul generic de *Maxims for Revolutionists*²¹⁰. Aceste aforisme depășesc în marea lor majoritate cadrul destul de bogat al problemelor pe care Shaw le-a putut discuta în *Man and Superman*, fiind ilustrative pentru o sferă mult mai largă de probleme. Dezvoltarea ideilor este treptată și cu reluări menite să releve fațete care se amplifică pe parcursul întregii opere dramatice. Vom încerca să demonstrăm acest lucru apelînd la cîteva exemple oarecum diferite. Aforismul „Home is the girl's prison and the woman's workhouse”²¹¹, care apare în *Maxims for Revolutionists*, este reluat de Shaw în piesa *Too True to Be Good* în contextul „The aspiring soul escapes from home, sweet home, which, as a wellknown author has said, is the girl's prison and the woman's workhouse”²¹². Pentru eroina piesei numită de autor *The Patient* (Pacienta), propria casă a devenit o închisoare datorită mamei sale, Mrs. Mopply, al cărei egoism a îmbrăcat haina devotamentului și grijii. Acest lucru a atras însă după sine moartea a doi copii, îndopați cu prea multe medicamente și prea multă mîncare. Concretizarea pe care o găsește aforismul în piesă este semnificativă pentru raportul dintre general și particular pe care l-am amintit anterior. Aforismele referitoare la căsătorie, care se găsesc din abundență în opera lui Shaw, sînt sinteze ale problemelor abordate în piese ca *Getting Married*, *Man and Superman*, *Misalliance*, *The Simpleton of the Unexpected Isles*, *Too True to Be Good*, tot așa cum aforismele sînt coloana vertebrală a unor piese ca *The Apple Cart*, *Major Barbara*, *The Man of Destiny*, *Caesar and Cleopatra*, *On the Rocks*, *Geneva*, și altele. Această constatare are un caracter mult mai general, piesele lui Shaw putînd fi grupate, datorită complexității problemelor abordate, în jurul mai multor coordonate aforistice. Acestea sînt uneori foarte diferite unele de altele, dar la un moment dat ajung în punctul central al unei probleme discutate. Să luăm, de pildă, interpretarea proprie lui Shaw a cunoscutului dicton „Mens sana in corpore sano”. În *Maxims for Revolutionists*, Shaw spune: „Mens sana in corpore sano is a foolish saying. The sound body is the product of the sound mind”²¹³. Această interpretare, deși este doar o jumătate de adevăr, se pare că nu este mai puțin adevărată decît prima jumătate a adevărului. Replica lui Shaw a fost posibilă, așa cum explica un astfel de proces Lucian Blaga referindu-se la proverbe și aforisme, datorită faptului că acestea „cuprind de obicei adevăruri văzute dintr-o parte, pieziș, sau de la înălțime”²¹⁴.

Aforismul este reluat și dezvoltat în *Back to Methuselah*, unde devine o idee de bază a piesei sub forma „It is a law of Nature that there is a fixed relation between conduct and length of life”²¹⁵, iar apoi, în *On the Rocks*, apare ca „All sorts of bodily diseases are produced by half used minds; for it is the mind that makes the body...”²¹⁶. Supremația minții omenești asupra trupului este definitiv proclamată prin aforismul „The body always ends by being a bore”²¹⁷. Alte două aforisme din *Maxims for Revolutionists*, „Men are wise in proportion, not to their experience, but to their capacity for experience”²¹⁸ și „If we could learn from mere experience, the stones of London would be wiser than its wisest men”²¹⁹, își găsesc corespondența în aforismul din *Press Cuttings*, „We learn from history that men never learn anything from history”²²⁰ și cel din *Back to Methuselah*, „..... we are made wise not by the recollections of our past, but by the responsibilities of our future”²²¹. Ultimul aruncă lumina cea mai semnificativă asupra sensului profund al problemei abordate. Am putea concluda deci că *Maxims for Revolutionists* sintetizează câteva din ideile care constituie substanța dezbaterilor din operele dramatice. Deși ele nu sînt puse în gura personajelor, ca marea majoritate a aforismelor și maximelor lui Shaw, ele își găsesc ideea dezvoltată în alte aforisme și, împreună cu acestea, constituie coloana vertebrală a multora dintre piese. Utilizîndu-le în egală măsură ca puncte de referință, putem ușor să constatăm unitatea stilistică a aforismelor cu tipul dramei de dezbateri practicat de Shaw.

Dacă legătura dintre cele două planuri - unitatea aforismelor cu tipul dramei de dezbateri și unitatea lor internă - este făcută de apartenența la tipul de retorică negativă, cu cît ne apropiem de detalii, realizăm necesitatea de a stabili similitudinile prin intermediul unor criterii mai puțin elastice, de un caracter analitic și nu sintetic. Ele trebuie să ne permită disecarea tehnicii întrebuintate, pătrunderea în laboratorul intim de creație al artistului. Pornind de la ideea unității stilistice interne a aforismelor, vom putea constata însă că această unitate este departe de a fi rigidă. Ea se concretizează printr-o mare varietate de expresie, ce se manifestă de la nivelul cuvîntului, solicitat puternic din punctul de vedere al însușirilor sale semantice și combinatorii, pînă la nivelul construcțiilor sintactice. Am putea încerca demonstrarea valabilității acestei afirmații luînd ca punct de plecare chiar ultimele exemple citate. În aforismele „Men are wiser in proportion not to their experience, but to their capacity for experience” și „....we are made wise not by the recollections of our past, but by the responsibilities of our future”, retorica negativă se realizează prin întrebuintarea conjuncției adversative *but*, care reușește să sugereze opoziția totală a celor două idei contrastate. În „If we could learn from mere experience, the stones of London would be wiser than its wisest men”, contestarea concepției care absolutizează rolul experienței se realizează prin utilizarea unei propoziții condiționale, regenta însăși sugerînd o situație absurdă ce ar putea rezulta din realizarea condiției. În fine, aforismul „We learn from history that men never learn

anything from history", realizat prin utilizarea adverbului de negație *never* și a pronumelui indefinit *anything*, are un caracter paradoxal și pune în evidență adevărul, care cu greu ar putea fi exprimat mai plastic, că dacă experiența istoriei ar fi fost luată în considerație, greșelile sale nu ar fi fost repetate. Cele patru aforisme ne-au oferit trei modalități de expresie verbală a opoziției, afectând atât morfologia cât și sintaxa.

Una din temele preferate ale dramaturgiei lui Bernard Shaw, prezentă în preocupările sale încă din perioada în care încerca să se afirme ca romancier, este cea a căsătoriei și a relațiilor afective și sociale care se stabilesc între bărbat și femeie. Shaw a început dezbaterea acestei teme cu dorința de a contribui la destrămarea iluziilor, dar treptat și-a elaborat o filosofie proprie. Aforismele dedicate acestei probleme sînt și ele caracterizate prin aceeași retorică negativă, indiferent dacă încearcă să se ridice deasupra problemelor specifice celor două sexe, sau dacă își plasează unghiul de vedere de partea unuia sau altuia. Ne-o demonstrează „All men and women are experiments”²²². Din punct de vedere formal, avem de data aceasta o propoziție afirmativă, dar neîncrederea, negația sînt prezente și exprimate la nivel lexical. Cuvîntul *experiment* este departe de viziunea roză sau plină de flatare; dimpotrivă, el implică ideea de încercare, de test, de suspiciune cu privire la capacitatea bărbaților și a femeilor de a răspunde așteptărilor și încercărilor. În aforismul „Inexperienced men think there is something wonderful you can get from a woman that you never could get from a man”²²³ negarea supremației femeii este realizată de la primul cuvînt, adjectivul *inexperienced* aplicat bărbaților. Ea este susținută și de verbul *think*, care subliniază contrastul dintre naivitatea acelor care fac o afirmație și realitatea sugerată. Punctul de vedere unilateral este repede compensat în aceeași piesă de unul mai obiectiv, deși nu mai încurajator: „... men and women are always driving one another mad”²²⁴, în care tot prin mijloace lexicale, în special prin adjectivul *mad*, se sugerează opoziția față de această realitate. În „...a man should have one woman to prevent him from thinking too much about women in general”²²⁵, este pus în relief contrastul dintre idealul feminin și femeia concretă, care este considerată ca incompatibilă cu idealul. Shaw recurge la îmbinarea mijloacelor lexicale, *prevent him from thinking too much about women in general*, cu cele gramaticale, semnificativă fiind utilizarea verbului modal *should*. Un procedeu oarecum deosebit îl întîlnim în „Love - real love - makes all intention honorable”²²⁶. Este sugerată incompatibilitatea între *intentions* și onorabilitate, exprimată în special de prezența adjectivului *all*. Incompatibilitatea nu poate dispărea decît prin includerea ideii exprimate de utilizarea apozitiei dezvoltate, *real love*. Aceasta se află, dacă nu într-o relație antonimică cu termenul *love*, atunci într-o situație ce permite sugerarea lipsei de identitate, în sfera vieții afective, între cei doi termeni. Nu foarte departe de acest exemplu se află și aforismul „Marriage is popular because it combines the maximum of temptation with the maximum of

opportunity"²²⁷. De data aceasta relația de incompatibilitate este sugerată între termenii *temptation* și *opportunity*, împăcarea contradicției apărând ca fiind destul de dificilă; tocmai de aceea căsătoria este atât de populară. În piesa *Man and Superman* aforismul pe care îl vom cita constituie chiar un fel de coloană vertebrală a piesei: „...marriage is a mantrap baited with simulated accomplishments and delusive idealizations”²²⁸. Adjectivele *simulated* și *delusive*, care determină cele două substantive, *accomplishments* și *idealizations*, reușesc să golească de conținut ideea frumuseții și meritelor căsătoriei. Substantivul *idealization*, pe de altă parte, denotă și el existența unor calități numai în mintea noastră. „Marriage is the most licentious of human institutions”²²⁹, este aforismul care atinge climaxul acestei atitudini. În această privință nu lasă nici un dubiu însăși utilizarea superlativului întrebuintat în cazul adjectivului *licentious*. Există mult sarcasm în aceste aforisme privitoare la căsătorie, sarcasm dacă nu acceptabil, atunci cel puțin explicabil în contextul criticii aduse instituțiilor sociale, printre care și căsătoria. Deși ar fi dorit să poată deveni un reformator al acesteia, discutând în piesele sale posibilitatea de a găsi alte soluții - de pildă în *Getting Married* contractul matrimonial, iar în *The Simpleton of the Unexpected Isles* poligamia - Shaw însuși trebuie să recunoască sterilitatea acestor încercări. Bună sau rea, căsătoria rămîne o instituție fundamentală a vieții sociale contemporane, care nu poate fi înlocuită cu nici o altă soluție și care, în fond, nu este rea decît pentru o parte din oameni. Nu am vrea să lăsăm nici impresia că femeile sînt, după Shaw, vinovate de eșecul căsătoriei ca instituție socială. Dimpotrivă, Shaw se ridică mult mai violent împotriva acelei căsătorii care, în cadrul societății capitaliste, constituie, în special pentru femeia fără mijloace materiale, singurul mod de existență, punînd-o la dispoziția bărbatului, considerat stăpîn.

În spatele multor virtuți Shaw descoperă ipocrizia, iar ipocrizia este dușmanul declarat al pieselor sale. Aforismul lui Shaw este o pilulă amară dar foarte activă în demascarea viciului, tăind adînc în răul ascuns de glazura cu care sîntem obișnuiți. La Shaw, „Self-denial is not a virtue: it is only the effect of prudence on rascality”²³⁰. Impresia produsă de o asemenea formulare este asupra noastră șocantă: căci, dacă Shaw are dreptate, atunci altruismul este un viciu pe cît de ascuns pe atît de primejdios. Cu aceleași implicații Shaw spune că „... Self-sacrifice is vain and cowardly”²³¹, ca rațiunea să o aflăm tot din propria sa culegere de aforisme: „Self-sacrifice enables us to sacrifice other people without blushing”²³², sau „If you begin by sacrificing yourself to those you love, you will end by hating those to whom you have sacrificed yourself”²³³. Astfel din dragoste se naște ură, virtutea se transformă în viciu, iar omul se dezumanizează treptat, cu atît mai mult cu cît crede că servește o cauză nobilă. Putem constata cu ușurință că, în linii mari, tehnica acestor aforisme este comună și extrem de eficace în transmiterea concepției. Între cele două elemente de bază ale aforismelor este creată, cu ajutorul unor mijloace lexicale, o relație de

antonimie, ce pune în evidență contradicția dintre rațiune și respectiv premisă pe de o parte și experiență, respectiv concluzie, pe de alta. *Self-denial* implică limitarea propriilor dorințe sau a propriilor interese pentru o cauză, un ideal sau de dragul altor oameni. Rațiunea ne face să considerăm aceste lucruri drept calități. Tocmai această idee de calitate este premisa dezvoltată în mod obișnuit de raționamente: persoana care posedă asemenea însușiri este apreciată, stimată, vrednică de laudă. Pe baza experienței, însă, Shaw constată posibilitatea de a-i opune lui *self-denial* substantivul *rascality*, iar lui *self-sacrifice* adjectivele *vain*, *cowardly* și verbele *to sacrifice*, *to hate*. Acest tratament schimbă cu totul concluzia, care ajunge să se opună premisei. Formula metaforică de expresie este prezentă într-un aforism referitor la educație, atât de strâns legată de intențiile bune pe care le afișăm: „The vilest abortionist is he who attempts to mould a child's character”²³⁴. Să aplice calificativul *the vilest abortionist* celui care încearcă să modeleze un caracter s-ar părea că depășește toate limitele extravagantei. Așa ar și fi dacă am interpreta afirmația în afara concepției care transpare din următorul aforism referitor la această problemă: „The best brought-up children are those who have seen their parents as they are. Hypocrisy is not the parent's first duty”²³⁵. Ultima propoziție merită să ne rețină atenția: cuvântul *first* ar putea fi cheia dezlegării concepției lui Shaw asupra acestei probleme, căci în contextul stilistic creat, el înseamnă cu totul altceva decât ceea ce spun dicționarele: el înseamnă „de loc”, spus cu atât mai emfatic cu cât este deghizat într-un mod atât de transparent încât decodarea sa apare inevitabilă.

Sarcina pe care și-a asumat-o Shaw, de a demasca răul, este cu atât mai dificilă, cu cât, așa cum constată în alt aforism, „Decadence can find agents only when it wears the mask of progress”²³⁶. Această înțelegere a cauzelor care de-a lungul veacurilor au permis perpetuarea, în ciuda veșnicei lupte a omului împotriva sa, îl face pe scriitor necruțător atât cu acesta, cât și cu cei ce-l tolerează; răul demascat este mai puțin virulent și de aceea conștiințele trebuie trezite și mobilizate la luptă: „.... the secret of forgiving everything is to understand nothing”²³⁷. Înțelegerea respinge deci iertarea, tolerarea. „When men no longer fear the judgement of God, they must learn to judge themselves”²³⁸ spune el și adaugă: „Beware of the man whose god is in the skies”²³⁹, căci acesta nu are nici unul pe pământ; aici va putea face oricât de mult rău dorește, căci nu are de ce să se teamă. Dar chiar dacă omul nu ar face nici un rău de teama pedepsei de apoi, el tot nu ar rămâne un virtuos, căci „Virtue consists, not in abstaining from vice, but in not desiring it”²⁴⁰. Lupta lui Shaw împotriva criteriilor morale pe care le consideră eronate este necruțătoare: el spune adevărul oricât ar fi de neplăcut, conștient că „Decency cannot be discussed without indecency”²⁴¹, iar adevărurile cele mai subtile par la el să se nască îmbrăcate în haina rafinată a paradoxurilor. El susține că „It is only the half truths that are dangerous”²⁴², tocmai pentru că, fiind spuse numai pe jumătate, încetează să mai fie adevăruri, devenind jumătăți de minciună. Aceasta îl

face să concludă că „Civilization is a disease produced by the practice of building societies with rotten material”²⁴³, în care semnul de egalitate se pune între *civilization*, *disease* și *rotten material*.

Războiul și cinismul celor care îl generează constituie un alt subiect de permanent atac în dramaturgia lui Shaw. Scriitorul îi atribuie lui Napoleon două apoftegme mult citate ulterior, „Blood costs nothing: wine costs money”²⁴⁴ și „Human life ... is the only thing that takes care of itself”²⁴⁵ care prin simplitatea expresiei lor pun și mai bine în lumină cinismul marelui câștigător de războaie. Construcția primeia, de o simetrie perfectă, pune pe picior de egalitate doar în privința locului cuvântul *blood* (avem aici de-a face cu o sinecdocă, *blood* reprezentând de fapt viața omenească, sau mai bine spus sacrificiul ei) cu cuvântul *wine*, fără a stabili o echivalență și în privința importanței. Există aici un anticlimax în care lucrul trivial nu numai că este pus pe picior de egalitate cu cel ce reprezintă o semnificație reală, dar i se acordă locul preponderent, respect, prestigiu. În al doilea exemplu, *human life* este înlocuit cu cuvântul *thing*, iar apoi cu pronumele de persoana a treia pentru genul neutru, *itself*. Acestea îi permit lui Napoleon să-și exprime întreaga lipsă de considerație față de viețile umane aflate în mîna sa de „om al destinului”. Mai menționăm două din aforismele lui Shaw legate direct de subiectul războiului, „... a war of extermination is a massacre”²⁴⁶, aforism care denunță violența, cruzimea sau atrocitatea unui asemenea război și altul, pe care epoca modernă, cu arsenalele sale de bombe A și H, l-a confirmat și dezbrăcat de misterul hainei paradoxale: „... the more destructive war becomes, the sooner it will be abolished”²⁴⁷, un adevăr și o necesitate recunoscută astăzi de toți oamenii respectabili.

„Liberty means responsibility”²⁴⁸, ne amintește Shaw cu simplitatea stilistică a celor mai strălucite aforisme ale sale. Ideea ne face să reflectăm asupra unui revers posibil al acestui adevăr. Dacă libertatea înseamnă responsabilitate, atunci și privarea de libertate a unor oameni, ca expresie a politicii de expansiune și exploatare pe care scriitorul a condamnat-o în repetate rînduri, este dovada lipsei de responsabilitate. Unul din aforismele lui Shaw pe această temă sună astfel: „Whilst we have prisons it matters little which of us occupy the cells”²⁴⁹; ideea e reluată în „The most anxious man in a prison is the governor”²⁵⁰. Extinsă semnificația la societatea bazată pe oprimare, aforismul arată cît este de precară situația acelor care își bazează puterea pe subjugarea altora. Dar nici celălalt aspect, cel umanitar, nu este scăpat din vedere de Shaw, căci așa cum spune, pentru cel închis „Imprisonment is as irrevocable as death”²⁵¹. Poate tocmai analizînd toate aceste implicații, Shaw ne oferă ca soluție o maximă care poate produce derută în rîndurile celor care urmăresc sensul metaforei dar nu și semnificația sa: „Remember: it is good policy to build a bridge of silver for a flying foe”²⁵². Și de data aceasta vocabularul contrastează violent așteptărilor, deși într-un sens invers cazurilor precedente: *a bridge of silver*,

metafora pozitivă, este întrebuințată în favoarea oponentului.

Vom urmări în continuare opiniile lui Shaw referitoare la relațiile dintre superiori și inferiori, stăpîni și slugi. Două dintre aforisme, vizînd problema dualismului puterii, constituie într-un fel axa piesei *The Apple Cart*. Primul paradox spune: „There is only one sort of committee that is better than a committee of two; and that is a committee of one”²⁵³. Aforismul, care exclude ideea posibilității existenței acestui dualism, este bazat pe un joc de cuvinte creat de utilizarea sensului modern al termenului *committee*, de „grup de persoane numit sau ales în vederea îndeplinirii unei funcții sau însărcinări speciale” și sensul arhaic, aproape pierdut, de „persoana căreia i se încredințează o anumită sarcină sau funcție” și pe reactualizarea vechii denumiri de *a committee* pe care o dobîndea respectiva persoană. Este semnificativă și dubla utilizare a cuvîntului *one*, o dată ca adjectiv numeric, iar apoi ca numeral cardinal, opus în ambele cazuri numeralului *two*, purtătorul ideii de dualism. Al doilea exemplu, „If two men ride the same horse, one must ride behind”²⁵⁴, are o alură metaforică. Una din întrebările pe care trebuie să le soluționeze Regele Magnus și Primul Ministru este: care din ei să cedeze și să recunoască superioritatea politică a celuilalt? Întrebarea este dificilă, căci așa cum precizează Shaw, „The relation of superior to inferior excludes good manners”²⁵⁵. Cuvintele *superior* și *inferior* fac parte, în cadrul antonimelor, din grupa termenilor contrarii, termeni care sînt atît de opuși unii altora încît deosebiri mai mari decît pot exista între ei sînt excluse. Aceasta face aforismul perfect logic, în ciuda iluziilor pe care le putem avea cu privire la posibilitatea existenței altor tipuri de relații, verbul *to exclude* exprimînd perfect raportul dintre cele două antonime. Nu mai puțin adevărat este însă că „Masters and servants are both tyrannical; but the masters are the more dependent of the two”²⁵⁶ căci, așa cum se întîmplă adesea, „...when the master has come to do everything through the slave, the slave becomes his master, since he cannot live without him”²⁵⁷. Aforismul paradoxal utilizat de Shaw își dovedește din nou virtuțile, învățîndu-ne nu numai să gîndim mai bine, ci să privim mai realist viața.

Unele aforisme discutate pînă acum au fost deja legate, mai mult sau mai puțin, de politică și de politicieni. Vom cita de data aceasta cîteva din cele mai semnificative pe această temă, selectate din multitudinea sentințelor în care invectiva se împletește cu sarcasmul, iar batjocura ia loc umorului. În aceste cazuri, în mod obiectiv, umorul nu poate exista în aforismele lui Shaw, căci scriitorul îi consideră pe politicienii timpului, cu tot ceea ce ține de activitatea lor, prea periculoși pentru a mai putea îngădui gluma. În „An election is a moral horror, as bad as a battle except for the blood: a mud bath for every soul concerned in it”²⁵⁸, gravitatea tonului își pune pecetea pe absolut toate elementele componente ale aforismului. Vocabularul este deosebit de dur: alegerile sînt *a moral horror* și *a mud bath* și își pot găsi termenul de comparație doar într-o bătălie; însăși excepția stabilită nu face

decît să întărească ideea justeței comparației, sugerînd lipsa unei singure, dar cea mai cumplită dintre orori: sîngele. Sarcasmul este cu atît mai evident în „The art of government is the organization of idolatry”²⁵⁹ cu cît sensul cuvîntului *idolatry* implică adorarea unei imagini, acordarea unei încrederi absolute și venerarea unui lucru sau a unei persoane care *nu* este un zeu, iar toate acestea nu sînt decît rezultatul unei activități conștiente de inducere în eroare. În aforismul „It’s only the politicians who improve the world so gradually that nobody can see the improvement”²⁶⁰, cuvîntul *only*, aplicat politicianilor, are un caracter atît de restrictiv încît îi postează pe o poziție total diferită de toți ceilalți oameni. Apelarea la tehnica anticlimaxului duce batjocura pînă la capăt, căci ni-i prezintă într-o manieră caragialescă, „îmbunătățind” lumea în asemenea chip că ea rămîne neschimbată. Ideea este reluată cu la fel de mult sarcasm în „Practical politicians are people who have mastered the art of using parliament to prevent anything being done”²⁶¹, paradox în care tehnica anticlimaxului este pusă în evidență prin întrebuintarea unor termeni care în mod normal se exclud reciproc. Adjectivul *practical* contrastează însă cu *to prevent anything being done* doar în mintea oamenilor care gîndesc normal și care asociază cuvîntului *practical* ideea de acțiune desfășurată cu un anumit scop și legată de modificarea rapidă a unor relații existente. Paradoxal, politicienii merită acest calificativ, căci ei sînt oameni care stăpînesc arta de a folosi parlamentul tocmai pentru a putea împiedica realizarea unor asemenea acțiuni.

Lupta împotriva iluziilor legate de deținătorii puterii cuprinde la Shaw cele mai diverse aspecte, firul care leagă aforismele fiind tocmai exprimarea opoziției, derivată din funcția lor de demascare. Orice idee de măreție este refuzată unui cuceritor al lumii, căci „...taxes are the chief business of a conqueror of the world”²⁶² opoziția *taxes - conqueror* distruge orice romantism posibil. În „He who slays a king and he who dies for him are alike idolaters”²⁶³ paralelismul construcției demonstrează că ambele acțiuni dau, în egală măsură, magnitudine unui personaj care altfel nu o poate dobîndi. Nici fanatismul, care împinge la autosacrificiul vieții, nu este cruțat: „Martyrdom... is the only way in which a man can become famous without ability”²⁶⁴. De data aceasta, Shaw creează contrastul necesar prin utilizarea termenilor incompatibili: *famous* implică existența unor merite reale, care justifică celebritatea; această idee este negată în cazul martirajului de specificarea *without ability*. Procedul are caracter anticlimactic dacă ținem cont de înălțimea la care este pusă în mintea multor oameni ideea de martiraj. Importanța calităților personale, care au un rol hotărîtor în formarea unei personalități, este scoasă și mai mult în evidență de aforismul „Authority is a sort of genius: either you have it or you have not”²⁶⁵. Contrastul alb - negru necesar este stabilit de data aceasta prin utilizarea conjuncțiilor disjunctive *either...or*. Același rol îl joacă conjuncția condițională negativă *unless* în „Unless the highest court can be set in motion by the humblest individual justice is a mockery”²⁶⁶, dar de data aceasta procedul gramatical este

puternic susținut de folosirea unui mijloc de natură lexicală, opoziția dintre substantivul *justice* și *mockery*. Două superlative de sens contrar califică, pe de altă parte, două substantive care sînt la rîndul lor considerate ca avînd o relație antonimică: *the highest court* și *the humblest individual*. Construcțiile sînt cu atît mai reușite cu cît sînt de o simetrie perfectă. Înclinația metaforică și simetria care reliefează contrastul le recunoaștem și în „Chained dogs are the fiercest guardians of property; and those who attempt to unchain them are first to be bitten”²⁶⁷. În fiecare din cele două părți ale aforismului întîlnim un anumit tip de simetrie: în prima, aceasta e reprezentată de *chained dogs* și *guardians of property* iar în a doua de *those who attempt to unchain them* și *the first to be bitten*. Și mai semnificativă este simetria dintre prima și a doua parte, în care apar adjectivul *chained* și verbul antonimic *to unchain*. Nu putem încheia discutarea acestui aforism fără să menționăm faptul că, prin semnificația sa, el are un caracter paradoxal. Ca viziune, exemplul următor este foarte apropiat de precedentul: „Man is the only animal which esteems itself rich in proportion to the number and voracity of its parasites”²⁶⁸. Întîlnim o nouă reducere ironică a dimensiunilor și semnificației idealului burghez al omului la proporțiile regnului animal. Aceasta se realizează atît prin utilizarea mijloacelor lexicale, cît și a celor gramaticale: există o perfectă concordanță între cuvîntul *animal*, pronumele reflexiv *itself* și construcția *voracity of its parasites*; în aceasta este utilizat adjectivul posesiv pentru persoana a treia singular, genul neutru. Contrastul este creat de data aceasta de verbul *esteems* și adjectivul *rich*, ideea de conștiință fiind incompatibilă cu reducerea la scara lumii animale la care a fost adus omul. Ultimul exemplu de acest tip la care ne vom opri este „The more a man possesses over and above what he uses, the more careworn he becomes”²⁶⁹, în care Shaw plasează termenii *possesses* și *careworn* într-o relație de antonimie.

Multe din aforismele lui Shaw sînt dedicate unor probleme cum sînt sentimentele, angoasele, calitățile și deficiențele omenești. Deși lipsite și ele de orice urmă de viziune roză, tonul se deosebește substanțial de cel din exemplele precedente. Sarcasmul este înlocuit de ironie, iar ironia presupune o oarecare înțelegere și speranță în comparație cu sarcasmul. De altfel, multe din aforismele acestei tematici îmbracă haina maximei, care la rîndul său are un caracter afirmativ, bazîndu-se pe exploatarea elementelor pozitive ale experienței umane; ca atare ele constituie o sugestie dată omului sau societății doritoare de autoperfecționare. Deși acest tip de aforism rămîne încă minoritar, rolul său este departe de a fi neglijabil. Semnificația sa rezidă în încrederea pe care Shaw o acordă omului în lupta împotriva tarelor sale. Cîteva din aceste calități ale aforismului său se descoperă urmînd chiar și un număr destul de restrîns din cugetările care aduc atîta prospețime și profunzime scrierilor marelui dramaturg. În „Nothing human is good enough to be loved. But every decent human creature has some capacity for loving”²⁷⁰, aforismul este alcătuit

din două părți distincte, în care conjuncția adversativă *but* joacă din nou un rol hotărâtor în stabilirea relațiilor dintre cele două judecăți. Putem remarca în același timp o oarecare relativitate impusă judecății, exprimată de sensul restrictiv al adverbului *enough* și al adjectivului *some* din *good enough to be loved* și *some capacity for loving*. Paradoxul situației sugerate are însă de data aceasta o funcție inversă cazurilor precedente, deschizând o perspectivă neîntîlnită pînă acum. Aceasta este adîncită în aforismul „In love there is neither division nor measure”²⁷¹, în care conjuncțiile disjunctive *neither...nor* anulează sensul restrictiv al substantivelor *division* și *measure*. Dar dragostea este și o sursă de dezavantaje, ca în „Love gets people into difficulties, not out of them”²⁷², o construcție cu atît mai emfatică cu cît ideea negativă exprimată de substantivul *difficulties* este utilizată paralel cu negarea reversului termenului. Poate însă că cel mai frumos dintre aforismele dedicate dragostei rămîne cel mai simplu prin construcția sa: „Love is a simple thing and a deep thing: it an act of life and not an illusion”²⁷³, căci el constituie însăși sinteza poziției scriitorului, pentru care puritatea și limpezimea nu pot exista rupte de profunzime, iar respectarea adevărului vieții îi impune lupta împotriva himerelor.

Moartea este și ea privită din cîteva unghiuri de vedere diferite; în ansamblul lor, ele reușesc să creeze aceeași viziune echilibrată și înțeleaptă asupra lumii pe care am întîlnit-o puțin înainte, chiar dacă formularea unora este brutală: „Death is nothing but making room”²⁷⁴. Dar cauza acestei formulări este obiectivă: oricît ar fi de neplăcut pentru individ, a face loc este un imperativ al progresului și fără realizarea acestei condiții sclerozarea ar cuprinde toate compartimentele activității umane. Semnificația aforismului depășește cu mult sensul literar al cuvintelor, iar duritatea expresiei alese este și ea în concordanță cu duritatea luptei pentru primenire: moartea nu este decît finalul acestei lupte în care victoria aparține unei noi vieți. Ideea este pusă și mai bine în evidență într-un alt aforism, bazat tocmai pe acest paradox al existenței: „Death, the supreme danger, rouses life to its supreme ecstasy of love”²⁷⁵. Aforismul este slujit în mod strălucit de paralelismul creat între *the supreme danger* și *its supreme ecstasy of love*, în care sublimul este încercat tocmai în încheștarea maximă a celor două forțe, care se condiționează reciproc. Aici se află și rădăcina maximei „Death is not an unhappy thing when you have learnt how to conquer it”²⁷⁶, în care, printr-o litotă, este negată ideea de eșec, de regret pe care o aduce neîmplinirea, pentru cei ce și-au cîștigat prin luptă dreptul la odihnă. Este implicată astfel responsabilitatea în fața morții, care înseamnă, de fapt, responsabilitatea în fața vieții. Responsabilitatea socială nu este invers, ci direct proporțională cu vîrsta, cu clipa încheierii socotelilor, căci „Youth, which is forgiven everything, forgives itself nothing: age, which forgives itself everything, is forgiven nothing”²⁷⁷. Paralelismul sintactic realizat, care reușește să pună în evidență la maximum semnificația acestei idei, își găsește un echivalent perfect pe planul expresiei verbale în *youth - age, which is forgiven everything - which forgives*

itself everything și forgives itself nothing - is forgiven nothing, făcând demonstrația imposibilității ruperii conținutului de modalitatea de expresie artistică, singura sa formă de existență. Două maxime, strâns legate de ideile discutate anterior, deși au în mod aparent cu totul alt subiect, pun și mai bine în lumină originalitatea lui Shaw. Menționăm în primul rând „Economy is the art of making the most of life”²⁷⁸. Aforismul face un original transfer de sens, de la administrarea cu zgîrcenie a diferitelor resurse materiale, la sfera existenței individuale, ce nu poate cunoaște împlinirea fără o bună administrare și planificare a resurselor existente. În felul acesta, prin utilizarea virtuților verbale ale paradoxului, economia, combaterea risipei constituie condiția *sine qua non* a utilizării totale a resurselor și a valorificării lor în cel mai înalt grad. În „Moderation is never applauded for its own sake”²⁷⁹, Shaw face nu numai o constatare, ci reușește să provoace o meditație, să forțeze găsirea unei alternative sau explicații. Atitudinea activă este opusă acceptării unei situații existente sau ascultării, așa cum arată „Obedience is freedom from the intolerable fatigue of thought”²⁸⁰. Disprețul scriitorului față de această atitudine este pe deplin exprimat de mijloacele lexicale întrebuințate, nelipsite de duritate: *the intolerable fatigue of thought*.

Într-un bine echilibrat aforism, care îmbracă haina maximei, Shaw se pronunță împotriva unor sentimente ca mînia și mila: „Anger is a bad counsellor: cast out anger. Pity is sometimes worse: cast out pity. But do not cast out mercy”²⁸¹. Cele trei elemente ale aforismului au toate în componența lor câte o propoziție imperativă. Primele două sentimente fiind calificate de adjectivul *bad*, cu cele două forme ale sale, de pozitiv și comparativ, atrag în mod firesc imperativul descotorosirii de ele. Al treilea imperativ este însă negativ și cu atât mai convingător cu cît creează un puternic contrast cu primele două, fiind bazat pe utilizarea aceluiași verb.

Folosirea virtuților adjectivului este frecventă la Shaw, chiar și atunci cînd intră în conflict cu regulile lexico-gramaticale curente. Vom ilustra această afirmație prin două exemple: „Silence is the most perfect expression of scorn”²⁸² și „...the worst cliques are those which consist of one man”²⁸³. În cazul lui *the most perfect* întîlnim o întrebuințare pleonastică a superlativului; substantivul *clique*, pe de altă parte, care cuprinde o apreciere extrem de negativă cu privire la componența sau intențiile grupului, este calificat de superlativul *the worst*. Trebuie să recunoaștem însă că această încălcare a normelor generale slujește din punct de vedere stilistic ideea exprimată, tocmai prin imprimarea unui sens emfatic afirmației. Mai trebuie să adăugăm, referitor la al doilea exemplu, că ideea paradoxală este valorificată prin utilizarea adjectivului numeric *one*, care, de obicei, intră în conflict cu substantivul *clique*, ce implică, în limbajul curent, existența mai multor persoane. Efectul produs este deosebit de puternic, prin relevarea ideii că nici un grup de oameni, oricît ar fi de răi, nu reușesc să egaleze ticăloșia unuia singur; acesta are avantajul de a

acționa unitar, conform „principiilor” sale. Ideea opoziției individului față de o anumită colectivitate o reîntîlnim în unul din foarte puținele aforisme ale lui Shaw care îmbracă haina întrebării retorice, în spatele său găsindu-se aceeași certitudine ca și în celelalte: „Have you not found your best friend in yourself?”²⁸⁴

Vorbind despre fericire, Shaw întrebuințează litota: „It's not natural not to be happy”²⁸⁵, iar acesta ne pare a fi modul de abordare cel mai emfatic cu puțință atît timp cît majoritatea oamenilor spun sau gîndesc că nu sînt fericiți. Figura de stil își găsește completarea în negarea ideii exprimate de adjectivul *natural*, ce subliniază și mai mult prefăcătoriile, durerile închipuite. Rațiunea opiniei o găsim în „Give a man health and a course to steer; and he'll never stop to trouble about whether he's happy or not”²⁸⁶ și în „...nothing makes a man so selfish as work”²⁸⁷. Preponderența o au și aici mijloacele lexicale, care creează contrastul necesar între cele două alternative.

Mi se pare interesant să analizăm și cîteva din aforismele dedicate profesiunilor. Exagerînd o realitate incontestabilă, Shaw spune: „He who can, does. He who cannot, teaches”²⁸⁸. Prin modul său abil de formulare, cugetarea reprezintă o generalizare valabilă pentru ambele cazuri pe care le întîlnim în viață, deși între ele există o deosebire esențială. În primul rînd avem omul care lucrînd o viață într-un anumit domeniu își epuizează datorită vîrstei resursele fizice necesare practicării meseriei sau artei, dar iese în schimb cu experiența îmbogățită și este pe deplin capabil să-i învețe pe alții; în al doilea avem de-a face cu cel ce nu a avut niciodată în el resursele necesare desfășurării unei activități creatoare. Acesta reușește să-și ascundă inabilitatea în spatele aceleiași activități didactice. Deși expresia verbală - opoziția realizată între *can* - *does* și *cannot* - *teaches* - nu ne permite să afirmăm acest lucru, înclinăm să credem că satira lui Shaw se îndreaptă spre ultima categorie, căci în aforismul „All professions are conspiracies against the laity”²⁸⁹, opoziția *conspiracies* - *laity* demască caracterul secret, de clan, exact elementele care favorizează ascunderea sau acoperirea incompetenței. Nu este lipsită de interes o maximă care dă o replică unei probleme mult discutate și în zilele noastre și anume cea a strictei specializări. Aceasta este de multe ori considerată un atribut al vieții moderne și nu al comodității. „No man can be a pure specialist without being in the strict sense an idiot”²⁹⁰ spunea Shaw și ironia este evidentă din însuși modul în care și-a organizat materialul lexical: verbul modal *can*, care exprimă tocmai abilitatea, capacitatea de a face ceva și adjectivul *pure* -determinantul substantivului *specialist* - sînt contrastate violent, după principiul anticlimaxului, de *being in the strict sense an idiot*. Stricta specializare sărăcește nu numai spiritual ci și profesional, fiind potrivnică obținerii sintezelor de orice fel. Ni se pare cu totul deosebit ca ton aforismul care condensează concepția lui Shaw asupra cîștigării experienței profesionale: „We all begin as understudies, and end, perhaps, as great actors”²⁹¹. Există aici o profundă înțelegere a tuturor greutăților și umilințelor dezvoltării

individului, care trebuie să-și însușească treptat și uneori imitînd, alfabetul meseriei sau artei sale pentru a deveni un adevărat creator, *a great actor*, după cum îl numește Shaw metaforic. Acest drum trece în mod obligatoriu prin activitate, căci „Activity is the only road to knowledge”²⁹², un aforism de o structură restrictivă pe care am mai întîlnit-o și care este reluată în „Greatness is only one of the sensations of littleness”²⁹³. Deosebit ne apare în ultima construcție felul cu totul neobișnuit în care sînt utilizați cei doi termeni contrari, *greatness* și *littleness*, ce exprimă două extreme și deci o deosebire maximă a sensurilor, *greatness* devenind un simplu element constructiv al polului opus, exprimat de *littleness*. Menționăm și a doua devenire de la normă, cu un puternic efect stilistic, constînd în cuprinderea conținutului termenului mai larg în cel mai restrîns și nu așa cum ne-am aștepta, a termenului mai restrîns în cel mai larg. Dar dincolo de paradoxul lingvistic pe care ni-l oferă această construcție cu totul particulară și deci deosebit de originală, ideea exprimată are o semnificație deosebită: atunci cînd te simți mare, sau ești considerat astfel, trebuie să-ți dai și mai bine seama de micimea ta. Dacă nu ai mai avea un scop de atins în față, viața ar fi practic încheiată. Atît timp cît acest scop există, el trebuie să depășească neapărat prin proporțiile sale dimensiunile prezentului, de unde și senzația micimii. Nu ne mai pare illogic în acest context nici aforismul „Great men refuse titles because they are jealous of them”²⁹⁴, în care sînt asociate două adjective incompatibile în esența lor: *great* și *jealous*. Aforismul „Titles distinguish the mediocre, embarrass the superior, and are disgraced by the inferior”²⁹⁵ sintetizează această concepție. Structura celor trei unități sintactice realizează o egalitate între cele trei planuri diferite, în timp ce mijloacele lexicale întrebuintate, *distinguish - the mediocre, embarrass - the superior* și *are disgraced - the inferior*, operează diferențierea internă atît de necesară. În „Life levels all men: death reveals the eminent”²⁹⁶, păstrînd o structură sintactică similară pentru ambele părți ale aforismului, Shaw opune fiecărui cuvînt constitutiv din prima propoziție un antonim: *life - death, levels - reveals, all men - the eminent*. Mijloacele de expresie sînt cu totul deosebite în „In heaven an angel is nobody in particular”²⁹⁷. Firescul paralelismului *heaven - angel* cunoaște o contestare anticlimactică: înălțimea celor doi termeni e anulată de observația că îngerul *is nobody in particular*. Același tip de contrast este realizat și în „...the gods are patient with littleness”²⁹⁸, în care de la înălțimea cuvîntului *gods* ajungem în prăpastia lui *littleness* trecînd prin purgatoriul lui *patient*. Perspectiva priveliștii de jos o avem și mai contrastantă în aforismul „The difference between the shallowest routineer and the deepest thinker appears, to the latter, trifling; to the former, infinite”²⁹⁹. Dacă efectul în exemplul precedent era negativ, cel obținut de data aceasta este pozitiv. Poziția gînditorului apare plină de responsabilitate, exprimînd nemulțumire față de realizările sale. În „If a great man could make us understand him, we should hang him”³⁰⁰, idee reluată din punct de vedere dramatic în epilogul piesei *Saint Joan*, și în aforismul „In a stupid

nation the man of genius becomes a god: everybody worships him and nobody does his will³⁰¹, mijloacele stilistice alese sînt inseparabile de însăși substanța gîndirii exprimate. În primul exemplu, utilizarea verbului modal *can* într-o propoziție condițională nu lasă îndoială asupra imposibilității omului de geniu de a se face înțeles de către oamenii obișnuți, iar acest lucru constituie singura sa salvare. Faptul că Shaw utilizează pronumele personal *we* nu face decît să pună în valoare ironia sa, scriitorul incluzîndu-se în rîndul celor care nu sînt în stare să înțeleagă. În al doilea exemplu, incapacitatea geniului de a influența lumea nu se datorează faptului că el nu se poate coborî atît de jos, ci faptului că, fiind atît de sus, nimeni nu-l poate ajunge. Unghiul de vedere este inversat, dar efectul același: distanța dintre unii și alții este prea mare ca forța de atracție a geniului să influențeze omul obișnuit. Contrastul dintre ei rămîne în schimb nealterat, paloarea unuia, nefiind sesizabilă fără de strălucirea celuilalt.

Pesimismul afișat de aceste ultime aforisme nu este însă la Shaw de esență, ci unul calculat, menit să provoace și să stimuleze ambițiile. Acest lucru îl confirmă cugetarea „A miracle is an impossible thing that is nevertheless possible” din piesa *Back to Methuselah*.³⁰² Din punct de vedere stilistic, Shaw a apelat din nou în acest aforism la utilizarea antonimelor și anume la doi termeni contradictorii, *impossible - possible*, termeni care în mod obișnuit se exclud unul pe altul și a adverbului *nevertheless*, care dobîndește funcția de reconciliere între cele două antonime. Oscilația pe planul meditației și cel al expresiei, care lasă observatorului superficial impresia unui lanț de contradicții, determinat de lipsa unei concepții unitare, este intenționată, demonstrînd tocmai dinamismul gîndirii scriitorului și speranța sa în posibilitatea progresului. Ne amintim aforismul lui Lucian Blaga, care scria că „O minte aleasă este adesea mai plină de absurdități decît o minte comună - din simplul motiv că e mai consecventă”³⁰³.

Originalitatea lui George Bernard Shaw, de multe ori surprinzătoare prin ineditul modului de realizare al procedeelelor stilistice abordate, este aceea care asigură receptivitatea auditoriului sau cititorilor față de aforisme. Am putea face observația critică, pe care probabil Shaw însuși ar fi combătut-o cu toată vigoarea de care era capabil, că în unele cazuri aforismele sale aduc o negare fără a putea oferi perspectiva alternativei pozitive. Este un neajuns de care suferă uneori liderii opoziției, care avînd întotdeauna pregătit un NU viguros opus majorității, nu au însă întotdeauna formulată o alternativă de guvernare în toate problemele pentru care au spus „NU” în perioada opoziției. În ciuda acestei afirmații, care afectează un fond mai puțin important al aforismelor - ar fi suficient pentru exemplificare să amintim aforismele referitoare la căsătorie - susținem în continuare punctul de vedere afirmat la început: originalitatea lui Shaw este esențialmente un atribut care slujește intențiile sale de a deschide o nouă perspectivă prin negarea vechilor concepții. Aducem însă amendamentul că nu în toate cazurile tot Shaw este acela care a putut crea cel mai

potrivit edificiu pe terenul care a rămas viran.

Revenim în concluzii asupra opiniei exprimate la început asupra legăturii dintre aforism și drama de dezbateri. Aforismul este departe de a constitui la Shaw o modalitate de expresie tipică pentru toate creațiile sale dramatice. Majoritatea exemplurilor analizate aparțin unor piese ca *Back to Methuselah*, *Man and Superman*, *The Simpleton of the Unexpected Isles*, *Too True to Be Good*, *Getting Married*, *Press Cuttings*, *On the Rocks*, *Caesar and Cleopatra*, *Geneva*, *The Apple Cart*, *The Doctor's Dilemma*, *Captain Brassbound's Conversion*, piese care în primul rând dezbat idei. Aceste idei nu sînt acceptate de la început ca bune sau rele: scriitorul nu vrea să ne lase să ne pronunțăm decît după disecarea lor, o analiză întodeauna însoțită de meditația asupra implicațiilor pozitive sau negative. Aforismul face parte integrantă din acest tip de piesă bazată pe metoda argumentului și contraargumentului, relevînd în foarte multe cazuri însuși unghiul de vedere al autorului. Există însă multe piese de seamă ale lui Shaw, chiar unele capodopere ale creației sale, în care aforismul joacă doar un rol secundar. Uneori cauza poate fi găsită în însăși structura internă a pieselor sau în problemele abordate, care nu mai permit maleabilitatea concepțiilor despre bine sau rău. Aceasta face să fie declarat chiar de la început inamicul numărul unu. În aceste piese aforismul este menit să releve absurditatea sau cinismul unei anumite concepții. Desigur că nu putem neglija funcția de bază a aforismului shavian în nici una din aceste piese, căci nici una din ele nu poate fi strict separată de tipul dramei de dezbateri, dar această funcție poate fi sensibil diminuată. Reamintim de asemenea faptul că majoritatea aforismelor cuprinse în *Maxims for Revolutionists* se încadrează perfect, atît tematic cît și prin structura lor, tipului de dramă de dezbateri, lucru care a putut fi ușor observat în studiul de față. Privite în ansamblu, aforismele lui Shaw ne apar perfect integrate tematic și ca modalitate de expresie artistică dramaturgiei sale, confirmînd unitatea stilistică cu opera sa dramatică.

Urmărite pe planul structurii lor interne, aforismele lui Shaw demonstrează existența unei mari varietăți de expresie, fiind subordonate tipului de retorică negativă. Shaw apelează în principal la trei tipuri de procedee: lexicale, sintactice și stilistice. Între ele se poate face cu greu o delimitare strictă, atît datorită faptului că unele operează concomitent la nivel lexical, gramatical și implicit stilistic, cît și datorită faptului că efectul lor final este de cele mai multe ori rezultatul îmbinării tuturor celor trei procedee menționate. În ciuda acestor dificultăți, vom încerca o clasificare a principalelor modalități de concretizare a procedeelor respective.

La nivel lexical, negația este exprimată prin punerea în prim plan a unor substantive ce denumesc ființe, lucruri, acțiuni, stări sau însușiri negative, care în mod firesc stîrnesc dezaprobarea, condamnarea, îndoiala, sau disprețul, din care spicuim spre ilustrare numai cîteva: *abortionist*, *idolater*, *master*, *mask*, *mantrap*, *prison*, *extermination*, *massacre*, *death*, *imprisonment*, *secret*, *experiment*, *rascality*,

hypocrisy, idolatry, mockery, horror, idealization, decadence, disease, vice. Reîntîlnim duritatea termenilor și la adjectiv, care are fie funcția de compromitere, ca *inexperienced, delusive, vain*, fie cea de irevocabilă condamnare ca în cazul adjectivelor *mad, licentious, cowardly, dangerous, rotten, destructive, tyrannical, irrevocable*. O situație similară există și la verb, unde întîlnim verbe ca *should, could, to think*, care pun totul la îndoială, dar și *to sacrifice, to hate, to trifle, to disgrace, to fear, to beware*, care au menirea de a-l compromite pe executantul acțiunii. Antonimia joacă și ea un rol important, deși Shaw mizează mai puțin pe antonimele propriu-zise, de tipul *decency - indecency, life - death, to level - to reveal, possible - impossible, real - simulated*, preferînd opunerea unor termeni care devin antonimi doar în contextul respectiv.

Este foarte obișnuită la Shaw utilizarea antinomiei, a negării în concluzie a afirmației din premisă, în mod frecvent prin utilizarea adverbilor de negație *not* și *never*, a pronumelor indefinite *nothing* și *anything*, conjuncției adversative *but* sau a celor disjunctive *either... or, neither... nor*. Este evident că aceste procedee afectează nu numai morfologia ci și sintaxa. Menționăm, de asemenea, frecvența cu care Shaw face apel la propozițiile condiționale, cu un puternic caracter retoric.

Figurile de stil întrebuintate cu predilecție sînt și ele subordonate aceluiași scop. O preponderență mai mare au metafora, comparația, litota, oximoronul, paradoxul și anticlimaxul. Desigur, ele nu pot fi realizate în afara procedeelelor gramaticale și în special lexicale menționate anterior, ci constituie o valorificare pe plan superior a acestora. Frecvențele paralelisme create își găsesc la rîndul lor expresia în sintaxa propoziției și frazei, care la Shaw sînt aproape întotdeauna de o desăvîrșită eleganță și îi permit cele mai năstrușnice combinații, demonstrînd un simț al limbii greu de egalat. Toate aceste calități pe care am încercat să le subliniem fac dovada unității stilistice interne a aforismelor marelui scriitor, unitate stilistică subordonată dramei de dezbatere, care la Shaw îmbracă haina retoricii marii opoziții.

Vom încheia acest eseu dedicat aforismelor lui G.B. Shaw, așa cum este potrivit, cu două aforisme pe care le vom cita pentru semnificația pe care o aruncă asupra creației dramatice a scriitorului: „Every dream is a prophecy: every jest is an earnest in the womb of Time”³⁰⁴, aforism completat de „... a fable... is not a thing that was done in the past, but a thing that is to be done in the future”³⁰⁵. Am putea spune, parafrazînd aceste cugetări, că opera lui Shaw este și ea o fabulă menită să contribuie la crearea viitorului, iar prin incizia adîncă făcută prezentului, este sortită să ducă la cunoașterea răului și la transformarea profețiilor în previziune.

NOTE

1. Archibald Henderson, *Bernard Shaw, Playboy and Prophet*, D. Appleton and Company, New York, London, MCMXXXII, p.539. „Faptul că povestea oamenilor cu viața extrem de lungă nu este cu totul fantastică și imposibilă este demonstrat de coincidența demnă de remarcat că, de la apariția acestei piese, unii oameni de știință de prestigiu au prezis, pe baza progreselor filogenetice în știință, prelungirea considerabilă a vieții omenești, extinderea perioadei normale, ca una din posibilitățile schițate ale viitorului”. Citatele din limba engleză sînt prezentate în propria noastră traducere.
2. Henri Wald, *Limba și valoare*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, pp. 163-164.
3. *Ibid.* p. 21.
4. *Cf. ibid.* p. 90.
5. Toate citatele din piesele dramaturgului sînt date după ediția *The Complete Plays of Bernard Shaw*, Paul Hamlyn, London, 1965.

EVA. Grădina este cîteodată plină de voci. Ele îmi vîră în cap tot felul de gînduri.

ADAM. Pentru mine există o singură voce. Este foarte slabă, dar este atît de aproape încît pare o șoaptă ce vine din mine. Nu poate fi confundată cu vocea vreunei păsări, vreunei fiare, sau cu vocea ta.

EVA. Este ciudat că eu trebuie să aud voci din toate părțile, iar tu doar una, din tine însuși. Dar am și eu unele gînduri care provin din mine și nu din partea vocilor. Gîndul că nu trebuie să încetăm să existăm vine din mine. (*Back to Methuselah*, p. 856)
6. EVA. Ei bine, într-o zi, în ciuda grijii mele, vei cădea în cap și vei fi mort.
- ADAM. Mort? Ce fel de cuvînt este acesta?
- EVA. /arătînd spre căprior/ Ca acela. Eu numesc asta mort. (p. 856)
7. Henri Wald, *Realitate și limbaj*, Editura Academiei Române, București, 1968, (p. 49)
8. „Conștiința unui lucru nu înseamnă cunoașterea lui; dacă ar fi așa, peștii ar ști mai multe despre mare decît geografil și naturalistii.” (p. 919)
9. ȘARPELE. Eu pot vorbi despre multe lucruri. Sînt foarte înțelept. Eu ți-am șoptit cuvîntul pe care nu l-ai cunoscut. Mort. Moarte. A muri. (p. 857)
10. ȘARPELE. Am făcut cuvîntul mort pentru a descrie pielea mea veche pe care o arunc atunci cînd mă reînnoiesc. Numesc această reînnoire a te naște. (p. 857)
11. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973, p. 83

12. EVA. Noii Adam și Eva ne-ar putea ucide. Nu-i voi face. /*Se așează pe o stîncă și îl trage jos lângă ea, ținîndu-l strîns de ea cu mîna dreaptă.*/
 ȘARPELE. Trebuie, căci dacă nu-i vei face se va ajunge la sfîrșit.
 ADAM. Nu, nu ne vor omori. Vor simți la fel cu mine. Este ceva ce e împotriva firii. Vocea din grădină le va spune că nu trebuie să ucidă, tot așa cum îmi spune mie.
 ȘARPELE. Vocea din grădină este propria ta voce.
 ADAM. Este și nu este. Este ceva mai mare decît mine. Eu sînt doar o parte a sa. (p. 861)
13. ȘARPELE. Moartea nu este un lucru trist atunci cînd ai învățat cum să o cucerești.
 EVA. Cum o pot cuceri?
 ȘARPELE. Printr-un alt lucru, numit naștere.
 EVA. Ce? /*încercînd să pronunțe*/ N-naștere?
 ȘARPELE. Da, naștere.
 EVA. Ce este nașterea?
 ȘARPELE. Șarpele nu moare niciodată. Într-o zi mă vei vedea ieșind din această piele frumoasă, un șarpe nou cu o piele nouă și mai frumoasă. Aceasta este nașterea. (p. 857)
14. EVA. Ce este viața?
 ȘARPELE. Ceea ce deosebește căpriorul mort de cel viu.
 EVA. Ce cuvînt frumos! Și ce lucru minunat! Viața este cel mai frumos din toate cuvintele noi. (ibid.)
15. ȘARPELE. Da: meditănd asupra Vieții am dobîndit puterea de a face minuni.
 EVA. Minuni? Alt cuvînt nou.
 ȘARPELE. O minune e un lucru imposibil care este cu toate acestea posibil. Ceva care nu s-ar putea împlini niciodată și care totuși se împlinște. (p. 857)
16. EVA. A dori, a imagina, a voi, a crea. Este o poveste prea lungă. Găsește-mi un cuvînt pentru toate astea, tu care ești atît de priceput la cuvinte.
 ȘARPELE. Într-un cuvînt, a concepe. Acesta este cuvîntul care înseamnă atît începutul imaginației cît și sfîrșitul creației. (p. 858-859)
17. ADAM. Există ceva ce ne ține împreună, ceva ce nu are un nume...
 ȘARPELE. Iubire, iubire, iubire.
 ADAM. E un cuvînt prea scurt pentru un lucru atît de lung.
 ...
 ȘARPELE. Iubire poate fi în curînd un cuvînt prea lung pentru un lucru atît de scurt. Dar cînd va fi scurtă, va fi foarte dulce. (p. 861)
18. ADAM. Dacă nu știam că o iubesc pe Eva, cel puțin nu știam că ea ar putea înceta să mă mai iubească, că ar putea să iubească alt Adam și să-mi dorească moartea. Poți găsi un nume acestei cunoașteri?
 ȘARPELE. Gelozie, gelozie, gelozie.
 ADAM. Un cuvînt oribil.
 EVA. /*scuturîndu-l*/ Adam, nu te mai frămînta. Te gîndești prea mult.
 ADAM. Cum să nu mă frămînt cînd viitorul a devenit nesigur? Orice este mai bun ca nesiguranța. Viața a devenit nesigură. Dragostea este nesigură. Ai un cuvînt pentru această nouă mizerie?
 ȘARPELE. Frică. Frică. Frică.

ADAM. Ai vreun remediu pentru ea?

ȘARPELE. Da. Speranță. Speranță. Speranță.

ADAM. Ce este speranța?

ȘARPELE. Atît timp cît nu cunoști viitorul nu știi că nu va fi mai fericit ca trecutul. Aceasta este speranța.

ADAM. Asta nu mă consolează. Frica este mai puternică în mine decît speranța. Trebuie să am siguranță /Se ridică amenințător/ Dă-mi-o, sau te voi ucide cînd te voi prinde data viitoare dormind. (p. 861)

19. Henri Wald, *Limbaj și valoare*, pp. 20-21.

20. „șarpele a spus că toate visele pot fi înlăptuite prin voința celor destul de puternici ca să creadă în ele.” (pp. 867-868)

21. ADAM. Ce este acest cuvînt? Ce este pur?

CAIN. Întors din țărîină. Întors în sus, spre soare, spre cerul clar și curat.

ADAM. Cerul este gol, copile. Pămîntul este roditor. Pămîntul ne hrănește. El ne dă forța prin care te-am făcut pe tine și întreaga omenire. Rupt de țărîina pe care o disprețuiești, ai să pieri în mod mizerabil. (p. 866)

22. ADAM. Teama mă poate împinge la orice. Șarpele mi-a dat teama. Să-mi dea acum siguranța sau să fugă de teama mea.

ȘARPELE. Leagă viitorul prin voința ta. Fă un legămînt.

ADAM. Ce este un legămînt?

ȘARPELE. Alege o zi în care să mori și hotărăște-te să mori în ziua aceea. Atunci moartea nu va mai fi nesigură, ci sigură. Eva să se jure că te va iubi pînă la moarte. Atunci dragostea nu va mai fi nesigură.

ADAM. Da, asta e minunat. Aceasta va lega viitorul.

EVA. /nemulțumită, întorcîndu-se cu spatele la șarpe/ Dar va distruge speranța.

ADAM. /supărat/ Taci, femeie. Speranța e afurisită. Fericirea e afurisită. Certitudinea e binecuvîntată.

ȘARPELE. Ce înseamnă afurisit? Ai inventat un nou cuvînt.

ADAM. Toate lucrurile pe care mă tem să le fac sînt afurisite. Ascultă-mă, Eva și ascultă-mă și tu șarpe, ca memoria voastră să poată reține legămîntul meu. Voi trăi o mie de serii de patru anotîmpuri...

ȘARPELE. Ani. Ani.

ADAM. Voi trăi o mie de ani, iar apoi nu voi mai suporta. Voi muri și mă voi odihni. Și o voi iubi pe Eva în tot acest timp și nu voi iubi nici o altă femeie.

EVA. Și dacă Adam își ține cuvîntul nu voi iubi alt bărbat atît timp cît va trăi.

ȘARPELE. Voi amîndoi ați inventat căsătoria. Și ceea ce el îți va fi ție și nu va fi altei femei se numește soț. Și ceea ce tu îi vei fi lui și nu-i vei fi nici unui alt bărbat se numește soție.

ADAM. /mișcîndu-și instinctiv mîna spre ea/ Soț și soție.

EVA. /vîrîndu-și mîna într-a lui/ Soție și soț.

ȘARPELE. /rîde/ !!!

EVA. /eliberîndu-se brusc de Adam/ Ascultă-mă, nu face zgomotul acela groaznic.

ADAM. Nu o asculta. Zgomotul e bun: îmi ușurează inima. Ești un șarpe vesel. Dar tu nu ai făcut nici un legămînt încă. Ce legămînt vei face?

ȘARPELE. Eu nu fac legăminte. Eu îmi încerc norocul.

ADAM. Norocul? Ce înseamnă asta?

ŞARPELE. Înseamnă că eu mă tem de siguranţă tot aşa cum tu te temi de nesiguranţă. Înseamnă că nimic nu este sigur în afara nesiguranţei. Dacă leg viitorul, îmi leg voinţa, înăbuş creaţia.

EVA. Creaţia nu trebuie înăbuşită. Promit că voi crea, chiar de m-aş rupe în bucăţi în clipa aceea. (pp. 861-862)

23. Henri Wald, *op. cit.*, p. 90.

24. ŞARPELE. Vei inventa lucruri noi în fiecare zi acum că ai scăpat de povara nemuririi.

EVA. Nemuririi? Ce este asta?

ŞARPELE. Noul meu cuvânt pentru a trebui să trăieşti pentru vecie.

EVA. Şarpele a făcut un cuvânt frumos pentru a fi. Trăire.

ADAM. Fă-mi un cuvânt frumos pentru a face lucrurile mâine; în mod sigur aceasta este o mare şi binecuvântată invenţie.

ŞARPELE. Amînare.

EVA. Acesta este un cuvânt dulce... (p. 860)

25. EVA. Şi eu m-am gândit la ceva. Căpriorul s-a împleticit, a căzut şi a murit. Dar tu ai putea veni uşor în spatele meu /*il apucă brusc de umăr şi-l îmbrînceşte făcîndu-l să cadă cu faţa în jos*/ şi să mă arunci aşa încît să mor. N-aş îndrăzni să dorm dacă ar fi vreun motiv pentru care să mă faci să mor.

ADAM. /*ridicîndu-se îngrozit*/ Să te fac să mori!!! Ce gînd înspăimîntător!

ŞARPELE. Ucide, ucide, ucide, ucide. Acesta este cuvîntul (p. 861)

26. CAIN. Dracul să-i mulţumească pentru asta!...

ADAM. Dracul? Ce nou cuvînt este ăsta?

CAIN. Ascultă-mă, nebun bătrîn. Nu te-am ascultat niciodată cu bună voie cînd mi-ai spus de Vocea care îţi şopteşte. Trebuie să existe două Voci: una care te trage pe sfoară şi te dispreţuieşte şi alta care mă respectă şi are încredere în mine. Eu o numesc pe a ta Dracul. Pe a mea o numesc vocea lui Dumnezeu.

ADAM. A mea este vocea Vieţii; a ta este vocea Morţii. (p. 866)

27. ADAM. Dacă sînt leneşi şi vor să moară, nu am ce face. Eu îmi voi trăi mia de ani. Dacă ei nu vor, lasă-i să moară şi să fie blestemaţi.

EVA. Blestemaţi? Ce e asta?

ADAM. Starea acelor care iubesc moartea mai mult decît viaţa. (p. 869)

28. *Apud* Henri Wald, *op. cit.*, p. 125.

29. Boris Tomaşevschi, *Teoria literaturii, Poetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 126.

30. *Cf.* Boris Tomaşevschi, *op. cit.*, pp. 105-127.

31. Henri Wald, *op. cit.*, p. 7.

32. *Cf.* *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Clarendon Press, Oxford, 1964.

33. *Cf.* Edward Sapir, *Language, An Introduction to the Study of Speech*, Rupert Hart-Davis, London, 1970, pp. 7-8.

34. „Este adevărat că un număr de cuvinte pe care nu le simțim acum ca avînd o valoare de imitare a sunetelor pot fi dovedite ca avînd odată o formă fonetică care sugerează puternic originea lor în imitarea sunetelor naturale. Un astfel de cuvînt este cuvîntul englez „a rîde”. Cu toate acestea, este imposibil de demonstrat și nici nu este de fapt rezonabil să presupui că mai mult de o proporție neglijabilă a elementelor vorbirii, sau orice parte a aparatului său formal este derivat din surse onomatopice.” „... ele sînt folosite destul de liber în limbi destul de complexe ca engleza sau germana.” (*ibid.*, pp. 7-8)
35. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 116.
36. Henri Wald, *op. cit.*, p. 80.
37. Cf. G.Chesterton, *George Bernard Shaw*, Hill and Wang, New York, pp. 178-179.
38. „ne fac înțelepți nu amintirile trecutului nostru, ci responsabilitățile viitorului nostru.” (p. 921)
39. „... nu putem cere Supraomului pur și simplu să adauge un set mai înalt de virtuți moravurilor respectabile curențe. Fără îndoială el va arunca deoparte multe moravuri respectabile cum ar arunca apa murdară și le va înlocui cu obiceiuri noi și ciudate, lepădînd obligații vechi și acceptînd obligații noi și mai dificile. Fiecare pas al progresului său trebuie să îngrozească oamenii convenționali. Dacă ar fi posibil chiar pentru omul cel mai avansat să meargă înainte tot timpul, fiecare pionier al marșului spre Supraom ar fi crucificat.” (Apud. G.K.Chesterton, *George Bernard Shaw*, p. 177)
40. BURGE. Îți mai amintești lupta ta pînă la ultima picătură de sînge?
LUBIN.... Apropo, îmi amintesc de fratele tău Conrad - o minte minunată și un om admirabil-explicîndu-mi că n-aș putea lupta pînă la ultima picătură de sînge, căci aș fi mort cu mult înainte de asta. Foarte interesant și adevărat. (p. 877)
41. BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Poate nu știți, doamnă, că aceste insulte au fost odată centrul Commonwealthului britanic, într-o perioadă cunoscută acum ca Exilul. Ele constituiau cartierul său general acum o mie de ani. Puțini oameni cunosc astăzi această împrejurare interesantă; vă asigur însă că este întrutotul adevărată. Am venit aici într-un pios pelerinaj, spre unul din numeroasele ținuturi ale părinților mei. Ne tragem din aceeași stirpe, dumneata și cu mine. Sîngele apă nu se face. Sîntem veri.
FEMEIA. Nu înțeleg. Spuneți că ați venit aici într-un pios pelerinaj. Este acesta un nou mijloc de transport?
BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /*dînd din nou semne de neputință*/ Găsesc că este extrem de greu să mă fac înțeles aici. Nu mă refeream la o mașină, ci la o - o - o călătorie sentimentală.
FEMEIA. Mi-e teamă că am înțeles la fel de puțin ca înainte. Ați spus de asemenea că sîngele apă nu se face. Fără îndoială că este așa, dar ce-i cu asta?
BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Dar sensul este evident.
FEMEIA. Perfect. Dar vă asigur că sînt pe deplin conștientă că sîngele nu se face apă.
BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /*fonfănind, din nou aproape în lacrimi*/ Să o lăsăm baltă, doamnă. (p. 911)
42. BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Oamenii vor crede că sînt tatăl dumitale.
BĂRBATUL. /*șocat*/ Șșșș. La noi oamenii nu fac niciodată aluzie la astfel de legături. Nu este prea delicat, nu-i așa? Ce contează dacă îmi sînteți tată sau nu? (p. 914)

43. „Un efect comic se obține atunci când pretindem că înțelegem la propriu o expresie care a fost utilizată la figurat” sau „Din moment ce atenția noastră este fixată asupra aspectului material al metaforei, ideea exprimată devine comică.” Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, 1947, pp. 87-88.
44. BĂTRÎNUL GENTLEMAN... Nu are efect asupra mea, doamnă. Mi-e teamă că această conversație nu vă interesează. Dacă nu, remediul este în propriile dumneavoastră mâini.
 FEMEIA. /privindu-și mâinile și apoi privindu-l întrebător/ Unde?
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /izbucnind în lacrimi/ O, este îngrozitor. Nu există înțelegere, nu există inteligență, nu există compasiune.../suspinele îl înecă/
 FEMEIA. Vedeți, sînteți bolnav.
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /plin de indignare/ Nu sînt bolnav. În viața mea nu am fost bolnav o singură zi.
 FEMEIA. Pot să vă dau un sfat?
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Nu am nevoie de o doctoriță, mulțumesc, doamnă.
 FEMEIA. /dînd din cap/ Mi-e teamă că nu înțeleg. Nu am spus nimic despre un fluture.
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Ei bine, *eu* nu am spus nimic despre un fluture.
 FEMEIA. Ați vorbit despre o doctoriță. Cuvîntul este cunoscut aici doar ca numele unui fluture.
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /înnebunit/ Renunț. Nu mai pot suporta. Ar fi mai bine să înnebunesc în clipa asta./Se ridică și dansează, cîntînd/
 Aș vrea să fiu un fluture, născut sub o boltă de verdeață
 Să fac găluște cu mere fără o picătură de făină. (p. 911)
45. FEMEIA. Eu sînt unul din gardienii acestui district și sînt responsabilă pentru bunăstarea dumneavoastră...
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Gardieni! Mă luați drept cerșetor?
 FEMEIA. Nu știu ce este un cerșetor. Trebuie să-mi spuneți cine sînteți și dacă puteți să vă exprimați într-un mod inteligibil...
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /pufăie indignat/ (p. 912)
46. BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Încalc proprietatea cuiva? Nu mi-am dat seama.
 FEMEIA. Încălcați proprietatea cuiva? Nu înțeleg ce spuneți.
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Este pămîntul acesta proprietate privată? Dacă este nu am nici o pretenție. Ofer un șiling drept despăgubire (dacă este cazul) și sînt gata să mă retrag dacă veți fi atît de bună să-mi arătați cel mai apropiat drum /fi oferă un șiling/.
 FEMEIA. /luîndu-l și examinîndu-l fără prea mare interes/ Nu înțeleg nici un cuvînt din ceea ce ați spus pînă acum.
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Vorbesc engleza cea mai limpede. Sînteți moșiereasa?
 FEMEIA. /dînd din cap/ Există în această parte a țării tradiția unui animal cu un nume ca acesta. A fost hăituit și împușcat în epoca barbariei. A dispărut cu totul.
 BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /izbucnind din nou în lacrimi/ Este un lucru îngrozitor să te afli într-o țară în care nimeni nu înțelege instituțiile civilizate. /Se prăbușește pe balustradă, lupîndu-se cu suspinele din ce în ce mai puternice/. Scuzați-mă. Guturaiul. (pp. 912-913)
47. BĂTRÎNUL GENTLEMAN... Credeți-mă, nu m-am gîndit nici o clipă că sînteți căsătorită. Sînteți în mod evident prea tînără, dar aici este atît de greu să fii singur...
 ZOO /uimită peste măsură/ Ce?

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Căsătoria face toată diferența, vă dați seama. Unei femei măritate îi poți spune unele lucruri care ar fi probabil de gust îndoielnic pentru oricine nu are această experiență.

ZOO. Mă depășiți. Nu înțeleg un singur cuvânt din ceea ce spuneți. Căsătorită și gust îndoielnic nu-mi spun absolut nimic. Vă rog să încetați. Este căsătorită o formă veche a cuvântului mamă?

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Cam așa ceva. Să lăsăm baltă subiectul. Vă rog iertați-mă că v-am stînjinit. Nu ar fi trebuit să menționez acest lucru.

ZOO. Ce înseamnă a stînjiți?

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Zău! Aș fi crezut că o stare atît de obișnuită și de naturală va fi înțeleasă atît timp cît va exista natura umană. A stînjiți înseamnă a face obraji să se înroșească.

ZOO. Ce înseamnă să se înroșească?

BĂTRÎNUL GENTLEMAN /ului/ Nu roșiți?

ZOO. N-am auzit niciodată de așa ceva. Avem cuvîntul îmbujorare, care înseamnă pătrunderea singelui în piele. Am observat acest lucru la copilașii mei, dar numai pînă la vîrsta de doi ani.

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Copilașii dumneavoastră! Mi-e teamă că pășesc pe un teren extrem de delicat. Dar înfățișarea dumneavoastră este extrem de tînără. Și dacă-mi permiteți să întreb, cîți?

ZOO. Doar patru pînă acum. E o poveste lungă cu noi. Eu mă specializez în copii. Primul a avut atîta succes încît m-au făcut să continuu. Eu...

BĂTRÎNUL GENTLEMAN /sprijinindu-se de balustradă/ Oh, doamne! (p. 916)

48. BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Doresc să văd lumea.

ZOO. Este prea mare. Oriunde puteți vedea o părticică din ea.

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. /nerăbdător/ La naiba, doamnă, doar nu vreți să vă petreceți viața uitîndu-vă la aceeași părticică? /Controlîndu-se/ Vă cer scuze că am înjurat în prezența dumneavoastră.

ZOO. O! Așa e înjurătura? Am citit despre asta. Sună frumos. La naiba doamnă, lanai badoamnă, lanai badoamnă, lanai badoamnă. Spuneți-o cît de des doriți; îmi place. (p. 915)

49. FEMEIA. Decent? Nu există un astfel de cuvînt în limba noastră. Ce înseamnă?

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Nu ar fi decent să vă explic. Decența nu poate fi discutată fără indecență. (p. 912)

50. BĂRBATUL. Nu vă poate părea proastă. Este o secundară, pe punctul de a deveni o terțiară.

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Ce este o terțiară? Toată lumea îmi vorbește aici despre primari, secundari și terțieri, de parcă oamenii ar fi straturi geologice.

BĂRBATUL. Primarii sînt în primul lor secol de viață. Secundarii sînt în al doilea secol. Eu sînt încă un primar /arată spre numărul său/, dar aș putea aproape să spun că sînt secundar, căci voi avea 95 de ani în luna ianuarie anul viitor. Terțierii sînt în la treilea secol de viață. Nu ai văzut numărul doi pe ecusonul său? Este o secundară avansată.

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Asta explică totul. Este în a doua copilărie. (pp. 913-914)

51. BĂTRÎNUL GENTLEMAN /întorcîndu-se brusc spre ea/ Bună ziua, doamnă. Regret că a trebuit să-l pun pe prietenul dumneavoastră la locul său. Găsesc însă că aici, ca pretutindeni, este necesar să mă impun pentru a fi tratat cu considerația adecvată. Sperasem că poziția mea de oaspete mă va apăra de insultă.

ZOO. Să-l puneți pe prietenul meu la locul său. Asta este o expresie poetică, nu-i așa? Ce înseamnă?

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Vă rog, nu este nimeni în insulele acestea care înțelege o engleză curată?

ZOO. Nimeni, cu excepția oracolelor. Acestea trebuie să urmeze un curs istoric special a ceea ce noi numim gândul mort.

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Gînd mort! Am auzit de limbi moarte, dar niciodată de gînduri moarte.

ZOO. Ei bine, gîndurile mor mai curînd decît limbile. Eu vă înțeleg limba, dar nu vă înțeleg întotdeauna gîndul. Oracolele vă vor înțelege perfect. (p. 915)

52. „afazic care și-a pierdut capacitatea de schimbare a codului, „idiolectul” său devine singura realitate lingvistică. Atîta timp cît el nu consideră vorbirea altuia drept un mesaj adresat lui după propriul său model verbal, el simte așa cum a exprimat acest lucru un pacient al lui Hemphil și Stengel: „Vă pot auzi foarte bine, dar nu pot înțelege ceea ce spuneți... Vă aud vocea, dar nu cuvintele... Nu se deslușesc.” El consideră vorbirea celui alt fie vorbire păsărească, fie, cel puțin într-o limbă necunoscută.” Roman Jacobson, Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., the Hague, 1956, p. 68

53. BĂTRÎNUL GENTLEMAN... Nu pot merge cu ei. Nu pot trăi printre oameni pentru care nu există nimic real. Prin șederea mea aici am devenit incapabil de aceasta. Vă implor să fiu lăsat să stau.

ORACOLUL. Prietene, dacă stai cu noi vei muri de descurajare.

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Dacă mă reîntorc voi muri de dezgust și disperare. Îmi asum riscul cel mai nobil. Vă rog să nu mă alungați. *Îți apucă rochia și i-o ține/.*

ORACOLUL. Ai grijă. Sînt aici de 170 de ani. Moartea ta nu înseamnă pentru mine ceea ce înseamnă pentru tine.

BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Ceea ce face atît de groaznic surghiunul pentru mine este sensul vieții, nu al morții.

ORACOLUL. Atunci fie așa. Poți rămîne.

Ea îi oferă mîinile. El i le prinde și se ridică puțin ținîndu-se de ea. Ea îl privește fix în față. El se înțepenește; o mică convulsie îl zguduie; prinsoarea sa slăbește și cade mort. (p. 937)

54. Henri Wald, *op. cit.*, pp. 79-80.

55. NOUL NĂSCUT. Vreți să spuneți că m-ați fi omorît!

VÎRSTNICA. Acesta este unul din cuvintele caraghioase pe care nou-născuții le aduc cu ei din trecut. Îl vei uita pînă mîine. (p. 943)

56. Henri Wald, *op. cit.*, p. 18.

57. „... o cingătoare de care atîrnă cîteva buzunare în care să-ți cari lucrurile.” (p. 940)

58. Majoritatea au uitat cum să vorbească. Cei care au grijă de noi trebuie să-și perfecționeze cunoștințele de limbă cam o dată pe an.” (p. 944)

59. „... nu ca un lucru care a fost făcut în trecut, ci ca un lucru care trebuie făcut în viitor.” (p. 945)

60. „Oamenii pot cel puțin aspira la lucrurile pe care nu le pot realiza.” (p. 946)

61. Cf. Margery M. Morgan, „*Back to Methuselah*”: *The Poet and the City*, în Kaufmann, R.J. (Ed.), *George Bernard Shaw, a Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall.
62. Henri Wald, *op. cit.*, p. 128.
63. Tudor Vianu, *Postume*, E.L.U., București. 1966, p. 181.
64. Vera Călin, *Alegoria și esențele, Structuri alegorice în literatura veche și nouă*, E.L.U., București, 1969, p. 8.
65. Cf. Radu Lupan, *George Bernard Shaw*, E.S.P.L.A., 1958, p. 227.
66. Cf. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, A Peregrine Book, 1961, p. 87.
67. Cf. *ibid.*, pp. 87-88.
68. „Îndemînarea în utilizarea jocurilor de cuvinte... este o dovadă a unei anumite agilități intelectuale; ea dovedește o minte iute și pătrunzătoare... Din păcate, utilizarea jocurilor de cuvinte de către Shaw... nu poate fi lăudată într-un mod similar. Cele mai nereușite mostre ar putea fi trecute cu vederea pe motivul că sînt atît de proaste încît sînt bune, dar acest subterfugiu nu este valabil pentru toate, sau chiar pentru un număr semnificativ de cazuri. În majoritatea situațiilor, jocurile de cuvinte ale lui Shaw par stîngace, prolix și grosolane din punctul de vedere al execuției. Pentru a pune la punct și a explica jocurile sale de cuvinte el are nevoie de un mecanism atît de elaborat, încît o mare parte din amuzament se risipește. De asemenea, adesea, jocurile de cuvinte apar forțate într-un mod prea evident, ca și cînd ele ar depinde de o expresie posibilă din punct de vedere semantic, dar foarte puțin probabilă... Dar cel mai mare defect al jocurilor de cuvinte ale lui Shaw este lipsa lor de spirit.” John A. Mills, *Language and Laughter, Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*, The University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 1969, p. 145.
69. „... etalonul spiritului este unul schimbător... Cu toate acestea, așa cum indică etalonul schimbător, spiritul întrezărește ambele aspecte ale problemei... în mod necesar, spiritul atacă conformismul cu mai multă vehemență decît atacă umorul lipsa de conformism. Se poate spune că umorul este plin de compasiune, dar spiritul nu este. Cu toate acestea, prin însăși vehemența sa, spiritul trădează, probabil, o compasiune mai profundă decît umorul, deși mai puțin directă.” Fred Mayne, *The Wit and Satire of Bernard Shaw*, Edward Arnold Ltd., 1967, p. 129.
70. „Un joc de cuvinte poate fi justificat față de cititor, atît timp cît cele două părți ale sale nu prezintă asociații puternice proprii și nu sugerează moduri diferite de judecată, atunci cînd afirmă două lucruri, ambele semnificative și așteptate, sau atunci cînd afirmă ceea ce este de așteptat în două moduri care, deși diferite, sînt văzute deodată ca îndreptîndu-se spre același lucru. În asemenea cazuri, jocul de cuvinte nu are nevoie de justificări exterioare și nu va primi o atenție deosebită. El poate denumi, de asemenea, două lucruri foarte deosebite, de exemplu două moduri de a judeca o situație, pe care cititorul a fost determinat să le considere ca semnificative și pentru care a fost deja pregătit să le țină minte; ciocnirea lor într-un singur cuvînt va oglindi tensiunea întregii situații. Jocul de cuvinte poate fi considerat atunci ca un punct crucial, dar nu va putea fi separat de contextul său și va fi justificat de acesta.” Cf. William Empson, *op. cit.*, pp. 103-104.
71. B.B. *Înaintînd spre el/* Vă voi spune eu ce sînteți, domnule. Sînteți un ticălos.

LOUIS. O, nu-mi pasă deloc că-mi spuneți ticălos. E doar un cuvânt: un cuvânt al cărui sens nu-l cunoașteți. Ce e un ticălos?

B.B. Dumneavoastră sînteți un ticălos, domnule.

LOUIS. Asta-i! Ce este un ticălos? Eu sînt. Ce sînt eu? Un ticălos. Înseamnă să ne învîrtim într-un cerc. Și vă închipuiți că sînteți om de știință! (*The Doctor's Dilemma*, p. 530)

72. PREOTUL MILITAR. /*ridicîndu-se furios*/ Sînteți un trădător.

CAUCHON. /*ridicîndu-se brusc în picioare*/ Minți, popă. /*Tremurînd de furie*/ Dacă îndrăznești să faci ceea ce a făcut această femeie - să pui țara ta deasupra sfintei Biserici catolice - vei fi trimis pe rug alături de ea.

PREOTUL MILITAR. Sfinția ta: am... am mers prea departe /*se așează cu un gest de supunere*/

WARWICK. /*care s-a ridicat neliniștit*/ Sfinția ta cer scuze pentru cuvîntul întrebuițat de domnul John de Stogumber. În Anglia nu înseamnă ceea ce înseamnă în Franța. În limba dumneavoastră, trădător înseamnă înșelător: un om care este perfid, fals, necredincios, lipsit de loialitate. În țara noastră înseamnă pur și simplu un om care nu este cu totul devotat intereselor engleze.

CAUCHON. Îmi cer scuze. Nu am înțeles. /*Se așează cu demnitate în scaunul său*/. (*Saint Joan*, p. 981)

73. „Cel ce trădează încrederea altuia sau este incorect față de obligație sau îndatorire” și „cel ce trădează țara sa; cel ce încalcă loialitatea față de națiunea sa alăturîndu-se războiului pornit împotriva ei sau ajutîndu-i pe inamicii săi”. Pentru discriminarea sensurilor s-a folosit, atunci cînd nu există o altă mențiune specială, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language, Unabridged*, Springfield, Mass, 1967.

74. „... ferocitatea cu care oamenii se ceartă pentru cuvinte este uimitoare”. George Bernard Shaw, *Preface to the Miraculous Birth of Language*, în *George Bernard Shaw on Language*, Ed. Abraham Tauber, Peter Owen, 1965, p.135.

75. SIR ARTHUR. Acest singur cuvînt, negrule, ne va costa India. Cum de a putut Dexy să fie atît de prost încît să-l lase să-i scape??

SIR BEMROSE /*foarte serios, ridicîndu-se solemn*/ Arthur: sînt sigur că nu pot trece cu vederea a astfel de afirmație. La urma urmelor, sîntem albi.

SIR ARTHUR. Nu ești, Rosy, te asigur de asta. Ai culoarea lemnului de nuc, cu o picătură de rubiniu pe nas. Glenmorison are culoarea terciului de ovăz de la el de acasă; nu are nici o picătură de alb. Cel mai blond de aici este Ducele. E la fel de galben ca un vîntător de capete malaiez. Chinezii ne numesc Rozi. Ne fletează. (*On the Rocks*, p.1211)

76. „Rîde ciob de oală spartă”.

77. HOTCHKISS. Știți, domnișoară Bridgnorth, aș dori extrem de mult să aud ce vreți să-i spuneți bietului Cecil.

REGINALD. /*scandalizat*/ Ei poftim!

EDITH. Cine e bietul Cecil, te rog?

HOTCHKISS. Așa i se spune întotdeauna unui bărbat în ziua nunții; nu știu de ce. (*Getting Married*, p. 562)

78. ALSTAIR. Sînt cu totul nevinovat. Dar unde aș fi putut merge cînd m-ai alungat din casă cu istericalele tale?

EPIFANIA /amuzată în mod neașteptat/ Ai mers la ea?

ALSTAIR. Am mers la domnișoara Smith. Nu este un pronume, să știi. Am mers acolo unde am putut găsi liniște și bunătate, la scumpa și iubită mea Polly. Acolo m-am dus!

EPIFANIA. Nu am simțul umorului, dar asta mi se pare de un comic irezistibil. M-ai părăsit pe mine: pentru a-ți petrece noaptea în brațele domnișoarei Ciorapirupți!

ALSTAIR. Îți spun că nu. A fost o poveste cu totul nevinovată.

EPIFANIA /către Patricia/ A fost sau nu în brațele tale?

PATRICIA. Da, desigur că a fost puținel. Dar nu în sensul pe care îl sugerați.

EPIFANIA. Atunci e un pește și mai lipsit de sex decât l-am crezut. Dar zău, un om care este capabil să fugă din casă în momentul în care aveam de gând să-l iert și să-i ofer o noapte de fericire conjugală este capabil de orice prostie. (*The Millionairess*, p. 1258)

79. CHARTERIS. Atunci vino cu mine.

JULIA. Nu pînă cînd nu-mi vei fi jurat că renunți la femeia aceea.

CHARTERIS. Draga mea, voi jura orice cu condiția că vei veni și vei termina cu astea.

JULIA /perplexă, îndoindu-se de el/ Vei jura?

CHARTERIS. În mod solemn. Spune-mi ce să jur. De o jumătate de oră sînt pe punctul de a înjura.

JULIA /disperată/ Îți bați doar joc de mine... (*The Philanderer*, p. 34)

80. „La urma urmelor, orice prost poate fi soldat; o știm aceasta prea bine în Perusalem, unde toți nebunii sînt soldați”. (*The Inca of Perusalem*, p. 837).

81. Cf. Stephen Ullmann, *Semantics, An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, 1970, p. 189

82. PATIOMKIN /exuberant/ Dragă, eu sînt bărbat; și dumneata ești bărbat; Ecaterina e însă femeie. Femeia ne reduce pe toți la numitorul comun. /Rîzînd pe înfundate/ Încă o epigramă! /Grav/ Sper că o înțelegi. Ai educație universitară, dragule? Eu am.

EDSTASTON. Desigur. Sînt licențiat în arte.

PATIOMKIN. E suficient că ești burlac, dragule. Ecaterina va furniza artele. Aha! Încă o epigramă? Sînt în toane bune astăzi. (*Great Catherine*, p. 806)

83. „Licențiat în litere”.

84. „Persoană necăsătorită ajunsă la vîrsta căsătoriei”.

85. GENERALUL. Ești cu adevărat fericită că ești propria ta stăpîină? Nu ar fi mai generos - nu ai fi mai fericită să fii a altcuiva...

LESBIA. Boxer!

GENERALUL. /ridicîndu-se îngrozit/ Nu, nu, trebuie să mă crezi, draga mea Lesbia, că nu am întrebuintat cuvîntul în sensul său impropriu. Cîteodată alegerea expresiilor pe care le întrebuintezi este cu totul nefericită; dar tu știi ce vreau să spun. Sînt sigur că ai fi mai fericită ca soția mea. (*Getting Married*, p. 585)

86. SIR O. Una din bunicile mele este din Țara Galilor. Birmingham este mai apropiat de Țara Galilor decât o tabără de concentrare cockney ca Londra.

JUDECĂTORUL. Pe scurt, sînteți o corcitură.

VĂDUVA. Ce este corcitură? Credeam că e vorba de un soi de ciine de rînd.

JUDECĂTORUL. Așa și este, doamnă. Am aplicat cuvîntul în mod figurat la un soi de om de rînd, adică la enorma majoritate a rasei umane. Pur și simplu indică obîrșie amestecată. (*Geneva*, p. 1313)

87. **BURGE.** Ei bine, putem noi abandona țara într-o astfel de criză? Neamțul era la ușă. În astfel de momente toți trebuie să facă sacrificii pentru țară. A trebuit să ne ridicăm deasupra partidului; sînt mîndru că pot să spun că niciodată nu ne-am mai gîndit la partid. Ne-am ținut de...

CONRAD. Funcție?

BURGE. *Întorcîndu-se spre el/* Da, domnule, de funcție. Adică de responsabilitate, pericol, trudă istovitoare, abuzuri și neînțelegere, de un martiraj care ne-a făcut să-i invidiem chiar și pe soldații din tranșee. Dacă ar fi trebuit să trăiești luni de zile cu aspirine și bromură de potasiu pentru a prinde o picătură de somn, nu ai mai vorbi de funcție de parcă ar fi o pradă. (*Back to Methuselah*, p. 876)

88. „faptul sau starea de a deține o poziție sau autoritate publică”.

89. **HOTCHKISS.** Numele meu de dezmiardare în sînul familiei e Sonny.

DOAMNA GEORGE. De ce nu mi-ai spus înainte? Sonny (Fiule) este chiar numele pe care îl doream pentru tine. (*Getting Married*, p. 586)

90. **MITCHENER.** */Deschide scrisoarea: scoate o cheie și un bilet și citește/* „Dragă Mitch” ... Ei bine, m-a făcut praf.

ORDONANȚA. Da, domnule.

MITCHENER. Ce înțelegi prin Da, domnule?

ORDONANȚA. Ați spus că v-a făcut praf, domnule. Ei bine, arătați - vă rog să mă scuzați că o spun, domnule,- arătați chiar așa. (*Press Cuttings*, p. 1089)

91. **VIVIE.** Nu are rost, mamă. Cîteva lacrimi ieftine și rugăminți stăruitoare nu mă pot schimba, tot așa cum sînt sigură că nu te-ar schimba nici pe tine.

DOAMNA WARREN */furioasă/* Așa va să zică, spui că lacrimile unei mame sînt ieftine.

VIVIE. Nu te costă nimic. Și îmi ceri în schimb să renunț la pacea și liniștea întregii mele vieți pentru ele... (*Mrs. Warren's Profession*, p. 91)

92. **DOAMNA WARREN.** Știi ce aș face cu tine dacă ai fi din nou un copil?

VIVIE. M-ai strangula, probabil.

DOAMNA WARREN. Nu, te-aș crește așa ca să fii o fiică adevărată și nu așa cum ești acum, cu mîndria și prejudecățile tale, cu educația universitară pe care mi-ai furat-o! Da, mi-ai furat-o! Neagă dacă poți: ce a fost decît hoție? Te-aș crește în propria mea casă, asta aș face.

VIVIE. *încet/* În una din casele tale. (*ibid.*)

93. **BBDE.** Dumnezeu a trimis această chemare anumitor persoane. Ele nu sînt alese de oameni: ele trebuie să se aleagă singure. Aceasta ține de inspirația lor. Ce se întîmplă după ce au îndrăznit să facă aceasta? Din haosul Liberal Democratic se naște o formă, un scop, ordine și rapida execuție.

STRĂINUL. Da, execuțiile urmează fără îndoială. Știm cu toții ce înseamnă dictatorii. (*Geneva*, p.1326)

94. „performanță, realizare” și „pedeapsă capitală”

95. **BOANERGES.** Ascultă. Regele are întâlnire cu mine la douăsprezece fără un sfert. Cît mai trebuie să aștept?
SEMPRONIUS /cu politețe bunăvoință/ Bună dimineața. Domnul Boanerges, dacă nu mă înșel.
BOANERGES /scurt, dar dînd pușin înapoi/ O, bună dimineața. Se spune că politețea este punctualitatea regilor...
SEMPRONIUS. Invers, domnule Boanerges. Punctualitatea este politețea regilor, iar Regele Magnus este un exemplu în această privință. Sosirea dumneavoastră nu a putut fi anunțată Maiestății Sale. Mă voi îngriji eu de asta. (*The Apple Cart*, p.1011)
96. **DUCELE.** Cîinii înlănțuiți sînt cei mai aprigi apărători ai proprietății, iar cei ce încearcă să-i dezlege sînt cei dinții care sînt mușcați.
ALOYSIA. Excelența voastră ne numește cîini. Nu vom uita aceasta.
DUCELE. Nu am găsit prieteni mai buni decît cîinii credincioși, domnișoară Brollickins. Dar, desigur, am vorbit la modul figurat. Nu m-aș putea gîndi să vă numesc cîine.
ALOYSIA. Nu. Cum sînt femele de cîine presupun că m-ați numi ceva mai pe scurt atunci cînd sînt întoarsă cu spatele. (*On the Rocks*, p. 1206)
97. **NARIȘKIN** /căzînd în genunchi, îngrozit/ Ai milă, Mica Noastră Mamă. Sînt cu sufletul la gură.
ECATERINA. Sufletul și gura îți vor fi în două părți separate ale corpului dacă uiți din nou în fața cui te afli. Mergi. Și ia-ți oamenii cu tine. /*Narișkin se tîrăște spre ușă. Soldații se ridică*/ (*Great Catherine*, p. 814)
98. „a-ți fi foarte frică de ceea ce se întîmplă sau te aștepti să se întîmple imediat”. (V.H.Collins, *A Book of English Idioms*, Longmans, 1964.)
99. **STEPHEN** /foarte serios, către Cusins/ Dolly, prietene, gîndește-te. Gîndește-te foarte bine înainte de a te hotărî. Crezi că ești un om suficient de practic? Este o întreprindere uriașă, o responsabilitate enormă. Toată afacerea aceasta va fi la fel de neinteligibilă ca greaca.
CUSINS. O, nu, nu cred că va fi atît de grea ca greaca. (*Major Barbara*, p. 501)
100. **RAINA.** Ascultă-mă acum. Trebuie să ai încredere în ospitalitatea noastră. Nu știi încă în casa cui te afli. Eu sînt Petkoff.
BĂRBATUL. Odorul cui?
RAINA. /destul de indignată/ Vreau să spun că aparțin familiei Petkoffilor, cea mai bogată și cea mai cunoscută din țara noastră.
BĂRBATUL. O, da, desigur. Vă cer scuze. Firește că Petkoffii. Ce prostie din partea mea! (*Arms and the Man*, p. 99)
101. „copil rîzgîiat și răsătat”
102. **PATIOMKIN.** Marele lucru în viață e să fii simplu, iar lucrul cel mai simplu este să tragi cu ochiul prin gaura cheii. Încă o epigramă: a cincea în dimineața aceasta! Unde s-a dus nebunul meu de cancelar? Unde este Popof?
EDSTASTON. /încercînd să-și înăbușe risul/!
PATIOMKIN. /mulțumit/ Dragule, văd că-mi apreciezi epigrama.
EDSTASTON. Scuzați-mă. S-a dus! Ha! ha! Nu-mi pot stăpîni risul. Apropo, cum îl cheamă cu adevărat, pentru cazul că îl întîlnesc?
VARINKA /surprinsă/ Cum îl cheamă cu adevărat? Desigur că Popof. De ce rîzi, înălțimea ta?

EDSTASTON. Cum poate să nu rîdă cineva care are simțul umorului? S-a dus! /Nu mai poate de rîs/

VARINKA. /Privind la unchiul său, duce mîna la frunte făcînd un semn semnificativ! (Great Catherine, p. 808)

103. „a pleca brusc”, argotic „a muri” G.N.Garmonsway, Jaqueline Simpson, *The Penguin English Dictionary*.

104. DOAMNA CLANDON. Acesta este domnul Bohun, Dolly, care, foarte amabil, a venit să ne ajute în seara asta.

DOLLY. O, atunci e bun ca o binecuvîntare. (*You Never Can Tell*, p. 213)

105. „Beneficiu, favoare, în special una solicitată sau acordată ca rezultat al unei cereri”

106. DOLLY. Condu-l sus pe bătrînul domn.

CAMERISTA. /uluie/ Domnișoară?

DOLLY. Bătrînul cu durerea de dinți.

PHILIP. Proprietarul.

CAMERISTA. Domnul Crampton, domnule?

PHILIP. Îl cheamă Crampton?

DOLLY. /cătire Philip/ Sună cam reumatic, nu-i așa?

PHILIP. Probabil Chalkestones.

DOLLY. Condu-l sus pe domnul Crampstones.

CAMERISTA /ieșind/ Domnul Crampton, domnișoară. (*You Never Can Tell*, p. 180)

107. PRIMARUL. Viconte Barking.

SIR ARTHUR. /triumfător/ Aha! M-am așteptat la asta! Un comunist roșu!

TÎNĂRUL DIN OXFORD. Roșu ca sîngele. Ca sîngele oamenilor.

SIR ARTHUR. Cum ai scos albastrul din el? Familia Barking a venit o dată cu William Cuceritorul.

TÎNĂRUL DIN OXFORD. /ridicîndu-se/ Ascultați-mă. Șomerii mor de foame. Este momentul potrivit pentru persiflaj?

SIR ARTHUR. Camuflaj, tinere prieten, camuflaj. Te aștepți cumva să te iau în serios în deghizarea asta?

TÎNĂRUL DIN OXFORD. /cu ardoare/ Voi purta ceea ce vreau. (*On the Rocks*, p. 1188)

108. DOAMNA MOPPLY. Nu știu cine sînteți sau ce vreți să spuneți, dar ați nimerit-o: sînt cu totul derutată. De ce mi-au spus că copiii nu pot trăi fără medicamente și trei mese pe zi? Știți că mi-am ucis doi copii pentru că mi-au spus așa? Proprii mei copii. Pur și simplu i-am ucis!

SUPERIORUL. Medea! Medea!

DOAMNA MOPPLY. Nu e o idee: e adevărat. (*Too True To Be Good*, p. 1165)

109. „Jocurile de cuvinte bazate doar pe similaritatea de sunet sînt extrem de rare la Shaw, iar atunci cînd apar, aparțin de obicei speciei celei mai mizerabile, fiind menite în mod evident să provoace rîsul prin atrocitatea lor”. John Mills, *op. cit.*, p.134.

110. DOCTORUL. Atunci cine ești? Ce ești? Este acesta un truc?

MONSTRUL. Sînt doar un nefericit bacil bolnav.

DOCTORUL. Un bacil bolnav!

MONSTRUL. Da. Presupun că niciodată nu vă imaginați că un bacil poate fi bolnav ca oricine altcineva.

DOCTORUL. Și de ce suferi

MONSTRUL. De pojar.

DOCTORUL. Te înșeli. Microbul pojarului nu au fost niciodată descoperit. Dacă este un microb, atunci nu poate fi vorba de pojar, ci de parapojar.

MONSTRUL. Doamne Dumnezeule! Ce este parapojarul?

DOCTORUL. Ceva atât de asemănător cu pojarul că nimeni nu poate vedea vreo diferență.

MONSTRUL. Dacă microbul pojarului nu există, de ce i-ai spus bătrinei că fiica sa a luat pojar de la un microb?

DOCTORUL. În ziua de azi pacienții insistă să aibă microbi. Dacă i-aș spune că nu există un microb al pojarului, nu m-ar crede. Rezultatul ar fi că mi-aș pierde pacientul. Când nu există un microb, inventez unul. Trebuie să înțeleg că dumneata ești microbul pojarului care ne lipsește încă și că ai transmis boala acestei paciente?

MONSTRUL. Nu, ea mi-a transmis-o. Oamenii ăștia sînt plini de boli groaznice și ne infectează pe noi, bieții microbi. Iar voi doctorii pretindeți că noi îi infectăm pe ei. Ar trebui să fiți excluși din rîndurile practicienilor. (*Too True To Be Good*, p. 1134)

111. „amintind indeaproape adevărata formă”

112. Legătura subtilă dintre oximoron și jocul de cuvinte este analizată de W. Empson într-un vers de Shakespeare în *Seven Types of Ambiguity*, pp. 96-97

113. PRAED. Draga mea! Sînt atât de bucuros că mama ta nu te-a stricat.

VIVIE. Cum?

PRAED. Făcîndu-te prea convențională. Știi, draga mea domnișoară Warren, eu sînt un anarhist înăscut. Urăsc autoritatea. Ea alterează legăturile dintre părinți și copii: chiar dintre mamă și fiică. Ei bine, mi-a fost întotdeauna teamă că mama dumitale își va suprasolicita autoritatea pentru a te face foarte convențională. Este o atât de mare ușurare să constat că nu a făcut asta.

VIVIE. O, m-am purtat cumva neconvențional?

PRAED. Oh, nu. Nu, draga mea, nu. Cel puțin nu într-un mod convențional neconvențional, cred că înțelegi. (*Mrs. Warren's Profession*, p. 62)

114. „lipsit de spontaneitate, originalitate, individualitate” și respectiv „care se conformează sau este bazat pe convenție, obicei sau pe atitudine și comportări tradiționale”.

115. „într-o manieră convențională: în conformitate cu ceea ce este convențional”.

116. Cf. *Webster's Dictionary of Synonyms*, p. XXIX.

117. MITCHENER. Ororile legii marțiale administrate de doamna Banger sînt prea înfricoșătoare pentru a li se face față. Cer drepturi civile pentru armată.

ORDONANȚA /rîzînd pe înfundate/ Ce, domnule general? o, ce?

MITCHENER. Ține-ți gura... Drepturile civile nu înseamnă dreptul de a fi nepoliticos. (*Press Cuttings*, pp. 1103-1104)

118. „care privește, se potrivește sau se aplică la cetățeni văzuți ca o colectivitate sau la cetățeanul individual” și respectiv „adekvat în politețe și curtoisie”.
119. DORA... Vedeți, l-ați crescut pe Bobby ținându-l prea din scurt, iar atunci când scapă nu-l mai poate ține nimic. Se bucură de viață mai mult ca oricare alt băiat pe care l-am cunoscut.
GILBEY. Nu te privește cum a fost crescut: asta e treaba mea. Spune-mi cum l-ai făcut să decadă: asta-i treaba dumitale. (*Fanny's First Play*, p. 660)
120. „a educa” și respectiv „a provoca căderea”.
121. FEMEIA. Ați fost trimis aici pentru a vă face mintea mai flexibilă?
BĂTRÎNUL GENTLEMAN. Ce întrebare extraordinară! Spuneți-mi vă rog, găsiți mintea mea vizibil întepenită?
FEMEIA. Probabil că nu știți că vă aflați pe coasta de vest a Irlandei și că a ajuns o practică pentru cei născuți pe Insula de Est să petreacă aici câțiva ani pentru a dobândi flexibilitate mintală. Climatul are acest efect. (*Back to Methuselah*, p. 912)
122. „caracterizat prin capacitatea imediată de modificare sau schimbare, prin maleabilitatea și adesea prin adaptabilitatea consecvență la situații noi” și nu de „capabil de a fi încovoiat: capabil de a fi răsucit, îndoit sau contorsionat fără a se rupe” și respectiv „incapabil de sau rezistent la flexiune sau îndoire: rigid”.
123. „scurgerea sau starea obișnuită a vremii într-un loc anumit de-a lungul unei perioade de mulți ani”, „concepția predominantă, set de atitudini sau condiții ambiante”.
124. „Cele mai bune jocuri de cuvinte s-au făcut cu ani în urmă: nu ne-a mai rămas decât să le facem pe cele mai rele”. (*The Inca of Perusalem*, p. 838)
125. „La fel ca Heine, am făcut oamenii să mă asculte sunând din clopoței de bufon. Orice operă care este cu adevărat intelectuală este comică”. *Collected Letters*, Ed. by Dan H. Laurence, Max Reinhardt, 1965, p. 332.
126. Mircea Radu, *Observații în legătură cu sinonimia, sistemul vocabularului și raportul limbă-gîndire*, în „Limbă și literatură”, vol. XII, București, 1967, p. 110.
127. „Poți primi informații adecvate de la aproape oricine, dar pentru revelație trebuie să mergi la oratorul, scriitorul, compozitorul sau pictorul inspirat... Atunci când ai o masă de fapte lipsite de legătură care ți se oferă la voia întâmplării, nu poți obține nimic din ele: nici credință, nici convingeri politice, nici cunoștințe economice. Atunci când un om scrie o piesă sau o carte, ține o predică, sau întrebuințează orice altă formă a artei, ceea ce face cu adevărat este să scoată elementele vieții din modul haotic, întâmplător și nesemnificativ în care au loc și să le rearanjeze într-un astfel de mod încât să releve legăturile esențiale și spirituale existente între ele. Scoțînd tot ceea ce este nesemnificativ, el trebuie să lege între ele lucrurile semnificative prin intermediul unui șir de raționamente și să creeze între ele, ca și când acestea ar exista cu adevărat, niște legături de simțire prin intermediul unui fel de scară; el trebuie să lege foarte strîns toate aceste lucruri în mintea ta și să-ți ofere o conștiință socială, politică, spirituală sau religioasă. Sarcina artistului este, literalmente, aceea de a crea conștiința”. George Bernard Shaw, *Literature and Art*, în *Platform and Pulpit*, Edited by Dan H. Laurence, Rupert Hart-Davies, London, 1962, pp. 43-44.

128. Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972, p. 113.
129. Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968, p. 277.
130. „... o clasificare a scriitorilor este posibilă în funcție de tipul de ordine verbală și semantică pe care o favorizează. Inclinația intelectuală a celui care caută asemănarea este cu totul diferită de cea a celui care caută continuitatea... Ambele metode de tratare a experienței sînt esențiale echilibrului mintal, dar nu va fi surprinzător să descoperim oameni perfect sănătoși care accentuează una sau alta și nu va fi surprinzător să descoperim preferința unui scriitor întipărită în stilul său ca și în gîndirea sa”. Richard M. Ohmann, *Shaw: the Style and the Man*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1967, p. 4.
131. Cf. *ibidem*, pp. 4-11.
132. Cf. *ibidem*, p. X.
133. Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, p. 109.
134. Cf. Stephen Ullmann, *Language and Style*, Basil Blackwell, Oxford, 1966, p. 145.
135. Un mod similar de abordare, aplicat repetițiilor eufonice, recunoaștem în clasificarea lui O.M. Brick, în care, în funcție de sunetele repetate, acestea sînt considerate bifonice, trifonice, tetrafonice, etc. Cf. Boris Tomașevski, *Teoria literaturii, Poetica*, Editura Univers, București, 1973, pp. 118-119.
136. SIR ARTHUR. Mă predau. Rezistați tuturor argumentelor. Sînt leneș. Sînt trîndav. Iar eu mă distrug de prea multă muncă. Cît de logic!
DOAMNA. Cei mai trîndavi și cei mai leneși din pacienții mei se spetesc muncind din zori și pînă-n noapte glumind și flecărind despre lucruri importante. (*On the Rocks*, pp. 1196-1197)
137. „cărui îi displace efortul fizic și mintal” și respectiv „care se dedă odihnei și tihnei, care caută să evite munca sau serviciul”. Discriminarea sinonimelor se face pe baza următoarelor dicționare: William Little, H.W. Fowler, J. Coulson, *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Third Edition, Oxford, Webster's Third New International Dictionary of the English Language, și Webster's Dictionary of Synonyms, First Edition, Springfield, Mass. .
138. „care acționează fără seriozitatea scopului sau a dispoziției, sau fără respectul cuvenit” și respectiv „discuție trivială, pălăvrăgeală”.
139. Pentru fundamentarea teoretică a problemelor aparținînd de teoria muzicală ne-am ghidat după lucrarea lui Victor Giuleanu, *Ritmul muzical*, vol. I, *Teoria ritmului*, Editura Muzicală, București, 1968, pp. 20-80.
140. O'FLAHERTHY. Ascultă, ține-ți gura. Cine are de gînd să te părăsească? Am să te iau cu mine. Ei bine, te mulțumește asta?
DOAMNA O'FLAHERTY. Adică să mă duci într-o țară străină, printre necredincioși și păgîni și sălbatici și eu să nu știu un cuvînt din limba lor și nici ei din a mea? (*O'Flaherty V.C.*, p. 827)
141. Cf. Stephen Ullmann, *op. cit.*, p. 74.

Cf. *idem*, *The Principles of Semantics*, Basil Blackwell, Oxford, Jackson, Son & Co., Glasgow, 1067, p. 108.

142. Cf. Victor Giuleanu, *op. cit.*, pp. 60-64.

143. „Și marii artiști, pentru a dobândi audiență, trebuie să-și fascineze auditoriul; ei trebuie să găsească pentru mesajul pe care vor să-l transmită o haină de o frumusețe aproape supranaturală. De aceea, când cineva are de transmis un mesaj în literatură, cu mare efort și trudă prelucurează cuvintele pînă cînd le poate transforma în muzică. El devine un maestru al retoricii, care acționează asupra ta ca muzica. Nu poți citi așa cum citești paragrafele din „The Times”, care conțin doar informații exacte; ea acționează asupra simțurilor și imaginației tale într-un mod straniu al cărui conținut deși nu îl înțelegi, îl simți totuși că are un mesaj cu un mare răsunet în tine, un mesaj pătrunzător care ajunge la destinație. Aceasta te uimește și îți dă o extraordinară satisfacție. Marele muzician care are un mesaj nou trebuie să găsească într-un fel sau altul noi metode și noi combinații ale sunetului”. (George Bernard Shaw, *Literature and Art*, p. 45)

144. „Eu, fiind nu numai scrib ci și poet dramatic și deci muzician al cuvîntului, nu pot să aștern pe hîrtie muzica cuvintelor mele din lipsa unui sistem de notație adecvat. Compozitorii au un astfel de sistem. Handel își putea însemna partiturile cu *maestoso*, Beethoven cu *mesto*, Elgar cu *nobilemente*, Strauss cu *ceva mai liniștit dar totuși* cu avînt și entuziasm. Scriind cuvintele *adagio* sau *prestissimo*, ei fac imposibil ca un dirijor să confunde un imn cu un dans țărănesc. Ei pot scrie *ritardando*, *accelerando* și *tempo* deasupra unui fragment sau a altuia. Dar cele mai bune scene ale mele pot fi distruse în mod ridicol în timpul unei reprezentații din lipsa unor astfel de indicații... ca tehnician mă interesează în mod deosebit consolidarea limbii prin arta scrisului și sînt stînjinit de imperfecțiunile acestei arte”. (George Bernard Shaw *on Language*, Peter Owen, London, 1965, p. 115)

145. REGINALD. Dacă aduci pe oricine altcineva aici, am să înnebunesc. Am să mă arunc pe geam. Nu pot suporta muzica. Mi-e groază de ea, n-o pot suferi, o detest. (*The Music-Cure*, p. 1127)

146. „a se teme foarte tare”, „a fi terorizat de”.

147. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 109.

148. NAPOLEON. Trimite-l aici. Adu-l aici. Vino cu el. (*The Man of Destiny*, p. 166)

149. „a determina o persoană să meargă ca urmare a unui ordin sau a unei cereri”; „a escorta, însoți dintr-un loc în altul” și respectiv „a se mișca spre”.

150. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 276.

151. VALENTINE. Rațiunea îmi spune astfel: cunoștințele mele îmi spun astfel: experiența mea îmi spune astfel.

GLORIA. Scuză-mă că-ți amintesc că nici rațiunea ta, nici cunoștințele tale și nici experiența ta nu sînt infailibile. Cel puțin sper că nu sînt. (*You Never Can Tell*, p. 198)

152. „o considerație sau judecată care determină sau confirmă o credință”; „faptul sau condiția de a ști ceva din experiență” și respectiv „înțelepciunea practică rezultînd din ceea ce ai întîlnit, suferit sau ai trăit”.

153. „Oh, tu, fiaro! Tu porcule! Porc, porc, porc, porc! Ei! (*Misalliance*, p. 605)
154. Cf. Elena Slave, *Note asupra sistemului sinonimelor figurate*, în *Sistemele limbii*, Editura Academiei, București, 1970.
155. „studiul muzical se potrivește mai bine grotescului și oribilului sau invectivei și vorbelor de ocară” Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Atheneum, New York, 1969, pp. 256-257.
156. Cf. Victor Giuleanu, *op.cit.*, p. 73.
157. EPIFANIA. Nu-ți plac aceste dragi locuri vechi? Mie îmi plac.
ADRIAN. Nu-mi plac. Ar trebui să fie toate smulse din rădăcini, demolate, arse pînă la temelii.
(*The Millionairess*, p. 1266)
158. EPIFANIA. Ești martorul meu, domnule Sagamore. Vezi ce teamă mi-e de violența brutală a sofului meu. Este mai puternic decît mine: mă poate rupe în bătaie, mă poate tortura, omorî. Este ultimul argument al naturii celei mai josnice împotriva celei mai înalte. (*The Millionairess*, p. 1279)
159. „a bate în mod repetat și violent” și respectiv „a cauza o suferință intensă”, „a supune unei dureri acute”.
160. PRAED... Nu cred. Sînt artist și nu pot să o cred: refuz să o cred. (*Mrs. Warren's Profession*, p. 63)
161. „a arăta sau exprima lipsa hotărîții a dorinței de a face ceva”.
162. Ștefan Munteanu, *op. cit.*, p. 138.
163. „Vreau paleta mea, dacă sînt pictor, vreau paleta mea în degetul mare sau pe scaun, toate culori separate, curate, pure. Apoi le voi amesteca pe pînză. Pînza este locul unde există opera de artă, unde obținem izbînda” (Robert Frost, *Education by Poetry*, în *Writer to Writer, Readings on the Craft of Writing*, Ed. by Floyd C. Watkins and Karl F. Knight, Houghton Mifflin Company, Boston, p. 166).
164. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 277.
165. „Ramaden: sîntem bătuți - zdrobiți - desființați, ca mama sa”. (*Man and Superman*, p. 340)
166. „Ascultă. Nici o trădare față de ea: nici un cuvînt, nici un gînd împotriva sa” (*You Never Can Tell*, p. 208)
167. „Nefericirea mea, rușinea mea, umilința mea, harababura și eșecul în care mi-am transformat viața și se par doar amuzante” (*The Millionairess*, pp. 1255-1256)
168. A... Există un lucru după care alergăm cu toții atunci cînd sîntem tineri.
Z. Și care e acela? rogu-te.
A. Necazul, aventura, vitregia sorții, grija, dezamăgirea, îndoiala, nenorocirea, pericolul și moartea. (*Village Wooing*, p. 1177)

169. Cf. Victor Giuleanu, *op. cit.*, pp. 79-82.
170. EDSTASTON. Demnitate! O! Nu pot. Am înțepenit de tot. N-am să mai pot niciodată să mă ridic în picioare, O, doamne! cum doare! */Îl prind de umeri și îl trag în sus/* Iah! A! Uuu! O! O, Mama Noastră, nu mai fă niciodată asta unui bărbat. Bate-l cu cnutul, omoară-l; arde-l; stropește-l cu ulei încins; decapitează-l, spânzură-l și taie-l în bucăți; dar nu-l lega și nu-l gîdila așa. (*Great Catherine*, p. 816)
171. MAGNUS... Ești adorabilă; ești divină */ea nu-și poate reține un gest de triumf/* Și ești colosal de amuzantă. (*The Apple Cart*, p. 1033)
172. BLUEBEARD */ajungînd între Arhiepiscop și Charles/* Îl aveți pe Jack Dunois, la comanda trupelor voastre în Orleans: bravul Dunois, frumosul Dunois, minunatul, invincibilul Dunois, răsfățatul tuturor femeilor, frumosul bastard. E posibil ca fetișcana aceea de la țară să poată face ce nu poate el? (*Saint Joan*, p. 971)
173. GENERALUL. Dar să o lovească! Chiar așa, să o lovească! A doborât-o la pămînt: a trîntit-o jos pe un străt de flori în prezența propriului său grădinar. El! Capul familiei! Omul care trece înaintea Barmecizilor și a mea drept Bridgenorth din Bridgenorth! Să-și bată soția și să plece în lume cu o femeie de jos și să divorțeze pentru asta în fața întregii Anglii! în fața uniforme mele și a șorțului lui Alfred! (*Getting Married*, p. 552)
174. VOCEA DE AFARĂ. Voturi pentru Femei! Voturi pentru Femei! Voturi pentru Femei! MITCHENER. */imitînd-o/* Voturi pentru Femei! Voturi pentru Femei! Voturi pentru Femei! */Cu vocea sa naturală/* Voturi pentru copii! Voturi pentru sugari! Voturi pentru maimuțe! */Se postează pe carpa din fața căminului și își așteaptă inamicul/* (*Press Cuttings*, p. 1090).
175. STREPHON. */Ridicîndu-se/* Ce rost are să te naști dacă în decurs de patru ani scurți trebuie să decădem transformîndu-ne în niște monștri lipsiți de bucurie, dragoste, lipsiți de inimă și nefirești? (*Back to Methuselah*, p. 941)
176. „Rimele sporesc accentuarea ritmului și contribuie la crearea unui ritm cumulativ” (Northrop Frye, *op. cit.*, p. 256)
177. DON JUAN... Dar aici scapi de această tiranie a cărnii; căci aici nu mai ești animal: ești un duh, o nălucă, o iluzie, o convenție, fără moarte, fără vîrstă: într-un cuvînt, fără trup. (*Man and Superman*, p. 374)
178. DON JUAN... Fusesem pregătit pentru infatuare, pentru intoxicare, pentru toate iluziile visului de început al dragostei; și privește! niciodată nu mi-a fost percepția mai clară și nici critica mai neiertătoare. (*Ibidem*, p. 381)
179. GENERALUL. Ei bine domnule, cluburile acelea sînt alcătuite din snobi, iar dumneata însuși ești un snob care țopăie, face salturi și sare în sus. (*Getting Married*, p. 560)
180. BURGE-LUBIN... Și permiteți-mi să vă spun, doamnă, că nu am întîlnit-o niciodată în viața mea pe Ministrul Sănătății, că protestez împotriva vulgarei prejudecăți rasiale care discreditează marile sale calități și înaltele sale servicii aduse Statului. Relațiile mele cu ea sînt exclusiv telefonice,

gramofonice, fotofonice, și, dacă îmi permiteți să adaug, platonice. (*Back to Methuselah*, p. 905)

181. SIR ARTHUR. Știu perfect de bine cum să mă tămăduiesc. Tratatul este simplu ca bună ziua. Sînt Prim-Ministrul Marii Britanii. Aceasta înseamnă că sînt mult prea muncit, prea tracasat, prea încordat, prea încărcat și epuizat, că sufăr de stat noaptea prea tîrziu, de mese neregulate luate pe apucate, de lipsă de timp pentru digestie și pentru somnul necesar, de faptul că trebuie să stau cu mintea încordată tot timpul luptînd cu probleme care nu mai sînt probleme naționale ci probleme mondiale. Pe scurt, sufăr de o acută epuizare nervoasă. (*On the Rocks*, p. 1195)
182. Cf. Mircea Radu, *op. cit.*, p. 127
183. EA. Desigur că dacă un președinte ucide pe cineva este o execuție, dar dacă cineva ucide un președinte este un asasinat. (*Geneva*, p. 1294)
184. „A lipsi de viață sau a provoca moartea”.
185. SIR PEARCE. /*ofensat, traîndu-l cu răceală*/ Regret că experiența groaznică a acestui război - cel mai grandios război care s-a dus vreodată - nu te-a învățat nimic, O'Flaherty.
O'FLAHERTY. /*păstrîndu-și demnitatea*/ Nu știu să fie un război grandios, domnule. Este un război mare; dar asta nu este același lucru. Biserica cea nouă a părintelui Quinlan este o biserică mare: ai putea scoate vechea și micuța capelă din mijlocul ei fără să-i simțiți lipsa. Dar mama mea spune că era mai multă religie adevărată în vechea capelă. Și războiul m-a învățat că avea probabil dreptate. (*O'Flaherty V.C.*, p. 821)
186. PATIOMKIN. /*sărind în sus cu vigoare*/ Ai reușit, dragule. Superb! Minunat!
EDSTASTON. /*uimit*/ Vreți să spuneți că nu sînteți beat?
PATIOMKIN. Nu beat mort, dragule. Doar beat diplomatic. Ca un porc de bețiv am făcut pentru tine în cinci minute ceea ce nu aș fi putut face în cinci luni ca om treaz. Succesul tău e asigurat. Te place. (*Great Catherine*, p. 811)
187. SIR O. Poliția ar aresta-o pentru port de armă.
VĂDUVA. Trei bărbați și un evreu împotriva unei femei dezarmate! Lașilor.
EVREUL. Din fericire pentru dumneavoastră, doamnă, și pentru mine. Fără acești trei domni ai aștepta în curînd moartea din partea călăului public, iar eu aș fi un leș.
ZIARISTUL. Un cadavru. Spuneți frumos. Un cadavru. (*Geneva*, p. 1307)
188. „un corp mort” și respectiv „un corp destinat disecției”
189. „... limba, fie proză sau vers, e dialog, e vorbire” (Ronald Peacock, *The Art of Drama*, Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 216)
190. „Experiența a arătat că există anumite categorii de fapte de acest gen care sînt deosebit de utile în studiul vorbirii: contextul social al unui anumit enunț, poziția socială a vorbitorului, originea geografică a vorbitorului și vîrsta vorbitorului. Fiecare din acestea furnizează un corp util de generalizări... Pe lîngă acestea mai există o variație care merge mîna în mîna cu identitatea individuală a vorbitorului, un fapt care este de asemenea cunoscut și este semnificativ din punct de vedere social” (*ibidem*, p. 393)

192. A. Cred că am suficienți bani pentru a achiziționa rente atât pentru doamna Ward cât și pentru doamna Williams, cum ambele sînt probabil centenare. Dar la ce naiba aș complica tranzacția căsătorindu-mă cu dumneata? Ți-aș putea plăti simbria pe care o ai acum...
Z. Salariu.
A. Scuze: salariu. Îți vei menține actuala poziție de fată de prăvălie.
Z. Vînzătoare.
A. Scuze: vînzătoare. Îți poți face atunci propriile aranjamente matrimoniale și să mă lași pe mine să mi le fac pe ale mele. (*Village Wooing*, p. 1175)
193. FATA. Nu mă poți avea. Trebuie să recunoști faptele și să le faci față. Nu are rost să alergi după o femeie care are de două ori vîrsta ta. Nu-mi pot face copilăria să dureze pentru a-ți face ție plăcere. Vîrsta dragostei e dulce, dar e scurtă și eu trebuie să plătesc tributul naturii. Tu nu mă mai atragi și nu mă mai sînchisesc să te atrag. Creșterea este prea rapidă la vîrsta mea: mă maturizez de la o săptămînă la alta.
STREPHON. Te maturizezi, după cum spui tu - dar eu cred că îmbătrînești - de la o clipă la alta. Mergi mult mai departe decît mergeai cînd am început această conversație. (*Back to Methuselah*, p. 941)
194. HIGGINS... Ascultă-mă, Eliza. Toată iritația asta este pur subiectivă.
LIZA. Nu înțeleg. Sînt prea neștiutoare.
HIGGINS. E doar imaginație. Proastă dispoziție și nimic altceva. Nimeni nu-ți face nimic rău. Nu s-a întîmplat nimic rău... (*Pygmalion*, p. 740)
195. REVERENDUL S. Nu-ți bate joc, Frank: nu-ți bate joc. Mă simt puțin cam...ăă... /*Tremurînd*/...
FRANK. Prost?
REVERENDUL S. /*repudiînd expresia*/ Nu, domnule. Nu mă simt bine în dimineața aceasta. Unde este mama dumitale? (*Mrs. Warren's Profession*, p. 78)
196. Z. Nu pot crede povestea aceea despre învățătură. Dar observ cum vi s-au îmbunătățit manierele.
A. Manierele mele!
Z. Da. Ei, pe vapor n-ați fi aruncat nici o vorbă unui cîine, iar dacă se apropia cineva, vă strîngeați în dumneavoastră ca un arici. Vă era teamă că nu aparțin clasei dumneavoastră și că doresc să vă vorbească fără a vă fi fost prezența. Acum e o adevărată plăcere să vă aud spunînd „Bună dimineața: cu ce vă pot servi astăzi, doamnă Burrell?” și „Ați văzut conopidele astăzi, doamnă? Nu au înghețat absolut de loc” și „Sparanghelul este foarte bun astăzi, stimată doamnă, dacă doriți să luați”.
A. Neg în mod absolut categoric că am numit vreodată în viața mea asparagusul sparanghel, în fața unui client educat. Desigur, cînd oamenii sînt prea ignorați pentru a cunoaște numele lucrurilor pe care le mănîncă, este cu totul o altă poveste. (*Village Wooing*, p. 1176)
197. GLORIA. Sper că nu ai de gînd să fii atât de nesăbuit, atât de vulgar încît să spui dragoste.
VALENTINE. Nu, nu, nu, nu, nu. Nu dragoste: noi știm să spunem mult mai bine. Să-i spunem chimie. Nu poți nega că există acțiune chimică, afinitate chimică, combinație chimică: cea mai irezistibilă din toate forțele naturale. Ei bine, mă atragi într-un mod irezistibil. Chimie.
GLORIA. /*disprețuitoare*/ Prostii!
VALENTINE. Desigur că sînt prostii, fată absurdă. /*Gloria se retrage surprinsă și jignită*/ Da, fată absurdă: aceasta este în orice caz un fapt dovedit stiințific. Ești o pedantă încrezută, asta ești... (*You Never Can Tell*, p. 197)

198. Cf. Charles Bally. *Traité de stylistique française*, vol.I, Genève, Paris, 1951, pp. 151-152.
199. BRASSBOUND. Niciodată nu-mi schimb hotărârea.
 LADY CICELY. /ridicându-se cu vestonul în mîna sa/ O! O! Nimic nu mă va putea vreodată convinge că ești atît de îndărătnic.
 BRASSBOUND. /ofensat/ Îndărătnic!
 LADY CICELY. /cerîndu-și repede scuze, cu un ton mîngîietor/ Nu,nu, nu. Nu am vrut să spun asta. Ferm! De nealterat! Hotărît! Cu voinjă de fier! Zidul de care nu se trece! Asta este ideea, nu-i așa?
 BRASSBOUD. /amărît/ Rîdeți de mine. (*Captain Brassbound's Conversion*, p. 316)
200. „Scuza cu un ton mîngîietor este bătută cu barosul și ironia Ladiei Cicely e pusă în evidență de cinci sinonime separate, Aceasta este ideea, nu-i așa?” și o remarcabilă sclipire intuitivă a căpitanului Brassbound, care trebuie să fi fost pus în gardă de cele cinci semne de explicație. Unul din neajunsurile lui Shaw a fost acela de a-și sublinia ironia verbală dincolo de necesitățile scenei” (Mayne, Fred, *The Real and the Ideal: Irony in Shaw*, în „Southern Review, An Australian Journal of Literary Studies”, University of Witwatersrand, 1, 1963, p. 17)
201. EPISCOPUL. /Deschide ușa biroului și strigă/ Soames! Anthony! /Doamnei George/ Spuneți-i Părinte: îi place asta. /Soames apare în ușa biroului/ Doamna Collins dorește să stai cu noi, Anthony. Soames privește nedumerit.
 D-NA GEORGE. Nu te superi, Tăticule, nu-i așa? /Cum salutul său îi dă un șoc vizibil, care nu confirmă sfatul Episcopului, ea spune îngrijorată/ Așa mi-ați zis să-i spun, nu-i așa?
 SOAMES. Mi se spune PĂRINTE Anthony, doamnă Collins. Dar nu contează cum îmi spuneți. (*Getting Married*, p. 581)
202. MARGARET /lui Bobby/ Îmi cer o mie de scuze, Bobby. L-am rugat pe domnul Duvallet să mă caute aici și am uitat să-ți spun. /Făcînd prezentările/ Domnul Duvallet. Domnișoara Patru sute șapte. Domnul Bobby Gilbey. /Duvallet se înclină/ (*Fanny's First Play*, p. 672)
203. Cf. Uriel Weinreich, *Explorations in Semantic Theory*, Mouton, The Hague, Paris, p. 46 sqq.
204. „Modul meu de a glumi este de a spune adevărul. Este cea mai amuzantă glumă din lume”. (*John Bull's Other Island*, p. 418)
205. „Am venit să-i chem la căință nu pe cei păcătoși ci pe cei drepți” (*Back to Methuselah*, p. 906)
206. „... cel mai progresist om în viață” și respectiv „un discipol al lui Bernard Shaw” (*The Doctor's Dilemma*, p. 530)
207. „Ziua judecății nu constituie sfîrșitul lumii, ci începutul adevăratei responsabilități umane” (*The Simpleton of the Unexpected Isles*, p. 1245)
208. „Să nu îndrăznească nici un om să creeze în artă un lucru care nu ar vrea să existe în viață”. (*Back to Methuselah*, p. 959)
209. NOUL NĂSCUT. A fi obosit? Ce înseamnă asta?
 BĂTRÎNA ÎNTELEAPTĂ. Pedepsa de a avea grijă de copii (*ibid.* p. 960)

210. *Maxims for Revolutionists*, în *Man and Superman, The Complete Prefaces of Bernard Shaw*, Paul Hamlyn, London, 1965, pp. 188-195.
211. „Căminul este închisoarea fetei și azilul femeii”. (*ibid.* p. 193)
212. „Sufletul care aspiră scapă de acasă, dulcele cămin care, așa cum a spus un binecunoscut autor, este închisoarea fetei și azilul femeii”. (*Too True to Be Good*, p. 1140)
213. „*Mens sana in corpore sano* este o maximă prostească. Corpul sănătos este produsul unei minți sănătoase”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 194)
214. Lucian Blaga, *Zări și etape*, E.P.L., București, 1968, p. 318.
215. „Este o lege a naturii faptul că există o relație precisă între conduită și lungimea vieții” (*Back to Methuselah*, p. 924)
216. „Toate bolile trupului sînt produse de minți folosite doar pe jumătate; căci mintea este cea care face trupul”. (*On the Rocks*, p. 1196)
217. Trupul întotdeauna sfîrșește prin a deveni o pacoste”. (*Back to Methuselah*, p. 959)
218. „Oamenii sînt înțelepți nu în proporție cu experiența lor, ci în proporție cu capacitatea lor de experiență”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 193)
219. „Dacă am putea învăța doar din experiență, pietrele Londrei ar fi mai înțelepte decît cel mai înțelept om al său”. (*ibid.* p. 193)
220. „Învățăm din istorie că oamenii nu învață niciodată nimic din istorie”. (*Press Cittings*, p. 1094)
221. „Ne fac înțelepți nu amintirile trecutului nostru, ci responsabilitățile viitorului”. (*Back to Methuselah*, p. 921)
222. „Toți bărbații și femeile sînt experimentate”. (*The Simpleton of the Unexpected Isles*, p. 1228)
223. „Bărbații lipsiți de experiență cred că poți obține de la o femeie ceva minunat, ce n-ai putea niciodată obține de la un bărbat”. (*Village Wooing*, p. 1169)
224. „Bărbații și femeile se scot întotdeauna din minți unii pe alții”. (*ibid.* p. 1170)
225. „Un bărbat trebuie să aibă o femeie pentru a-l împiedica să se gîndească prea mult la femei în general”. (*Too True to Be Good*, p. 1164)
226. „Dragostea - dragostea adevărată - face toate intențiile onorabile”. (*Press Cuttings*, p. 1101)
227. „Căsătoria se bucură de popularitate pentru că ea combină maximum de tandrețe cu maximum de posibilitate”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 189)

228. „Căsătoria este o capcană în care ești momit prin realizări simulate și idealizări amăgitoare”. (*Man and Superman*, p.382)
229. „Căsătoria este cea mai licențioasă din instituțiile umane”. (*ibid.*)
230. „Altruismul nu este o virtute: este doar efectul prudenței asupra ticăloșiei” (*Maxims for Revolutionists*, p. 191)
231. „Sacrificiul de sine este inutil și laș”. (*Doctor's Dilemma*, p. 545)
232. „Sacrificiul de sine ne permite să-i sacrificăm pe alții fără să roșim”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 195)
233. „Dacă începi prin a te sacrifica pentru acei pe care îi iubești, vei sfârși urîndu-i pe acei pentru care te-ai sacrificat”. (*ibid.* p.195)
234. „Cel mai josnic ucigaș este acel care încearcă să modeleze caracterul unui copil”. (*ibid.* p. 189)
235. „Copiii cei mai bine crescuți sînt acei care și-au văzut părinții așa cum sînt. Ipocrizia nu este prima îndatorire a părinților” (*ibid.*)
236. Decadența își poate găsi adepți doar atunci cînd poartă masca progresului. (*ibid.* p. 194)
237. Secretul iertării tuturor lucrurilor este neînțelegerea lor”. (*Getting Married*, p. 553)
238. „Cînd oamenii nu se mai tem de judecata lui Dumnezeu, ei trebuie să învețe să se judece singuri” (*The Simpleton of the Unexpected Isles*, p. 1245)
239. „ Ferește-te de omul al cărui zeu e în ceruri” (*Maxims for Revolutionists*, p. 191)
240. „Virtutea constă, nu în abținerea de la viciu, ci în nerîvnirea lui” (*ibid.*)
241. „Decența nu poate fi discutată fără indecență” (*Back to Methuselah*, p. 912)
242. „Doar jumătățile de adevăr sînt periculoase”. (*The Doctor's Dilemma*, p. 512)
243. „Civilizația este o boală produsă de obișnuința de a construi societățile dintr-un material putred”. (*Maxims for Revolutionists*, pp. 193-194)
244. „Sîngele nu costă nimic; vinul costă bani”. (*The Man of Destiny*, p. 154)
245. „Viața omului este singurul lucru care se îngrijește singur”. (*ibid.*)
246. „Un război de exterminare este un masacru”. (*On the Rocks*, p. 1209)
247. „Cu cît războiul devine mai distructiv, cu atît va fi abolit mai curînd”. (*Back to Methuselah*, p. 468)
248. „Libertatea înseamnă responsabilitate”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 189)

249. „Cît timp avem închisori, prea puţin contează care din noi ocupă celulele ” (*ibid.*, p. 190)
250. „Omul cel mai îngrijorat într-o închisoare este guvernatorul”. (*ibid.*)
251. „Întemniţarea este la fel de irevocabilă ca moartea” (*ibid.*)
252. „Aminteşte-ţi: este o bună politică să construieşti un pod de argint pentru un inamic care fuge”. (*The Six of Calais*, p. 1248)
253. „Există doar un singur comitet care este mai bun decît un comitet din doi: acesta este un comitet din unu”. (*The Apple Cart*, p. 1025)
254. „Dacă doi oameni călăresc acelaşi cal, unul trebuie să călărească în spatele celuilalt” (*ibid.* p. 1024)
255. „Raporturile dintre superior şi inferior exclud bunele maniere”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 189)
256. „Atît stăpînii cît şi servitorii sînt tirani, dar stăpînii depind cel mai mult de ceilalţi”. (*ibid.* p. 191)
257. „Cînd stăpînul ajunge să facă totul prin sclavul său, sclavul devine stăpînul său, acesta nemaiputînd trăi fără el” (*Back to Methuselah*, p. 958)
258. „Alegerile sînt o eroare morală, la fel de rele ca o bătălie, exceptînd vărsarea de sînge; o baie de mocirlă pentru orice suflet implicat în ele”. (*ibid.* p. 875)
259. „Arta guvernării constă în organizarea idolatriei”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 188)
260. „Doar politicienii îmbunătăţesc lumea atît de gradat încît nimeni nu poate observa îmbunătăţirea”. (*Back to Methuselah*, p. 888)
261. „Politicienii practici sînt oameni care stăpînesc arta de a folosi parlamentul pentru a împiedica împlinirea oricărui lucru”. (*ibid.*)
262. „Impozitele sînt ocupaţia principală a unui cuceritor al lumii” (*Caesar and Cleopatra*, p. 264)
263. „Cel ce ucide un rege şi cel ce moare pentru el sînt în aceeaşi măsură idolatri”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 188)
264. „Martirajul este singurul mod prin care un om poate deveni faimos fără a avea talent”. (*The Devil's Disciple*, p. 240)
265. „Autoritatea este un fel de geniu; sau o ai, sau nu o ai”. (*Geneva*, p. 1324)
266. „Dacă cea mai înaltă curte nu poate fi pusă în mişcare de cel nai înalt individ, justiţia este o parodie”. (*ibid.* p. 1302)
267. „Cîinii înlănţuiţi sînt cei mai aprigi apărători ai proprietăţii, iar cei ce încearcă să-i dezlege sînt primii care sînt muşcaţi”. (*On the Rocks*, p. 1206)

268. „Omul este singurul animal care se consideră bogat în proporție cu numărul și voracitatea paraziților săi”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 191)
269. „Un om este cu atât mai ros de griji cu cât posedă mai multe lucruri decât îi trebuie și îi folosesc”. (*ibid.* p. 192)
270. „Nimic din ceea ce este omenesc nu este suficient de bun pentru a fi iubit. Orice ființă umană decentă are însă o anumită capacitate de a iubi”. (*The Simpleton of the Unexpected Isles*, p. 1237)
271. „În dragoste nu există nici împărțire, nici măsură”. (*ibid.*, p. 1229)
272. „Dragostea îi bagă pe oameni în bucluc, nu îi scoate din el”. (*Too True to Be Good*, p. 1161)
273. „Dragostea este un lucru simplu și profund: este un fapt de viață și nu o iluzie”. (*Back to Methuselah*, p. 959)
274. „Moartea nu înseamnă nimic altceva decât a face loc” (*ibid.*, p. 885)
275. „Moartea, pericolul suprem, stimulează viața spre extazul suprem al dragostei”. (*Geneva*, p. 1322)
276. „Moartea nu este un lucru trist atunci când ai învățat cum să o înfrungi”. (*Back to Methuselah*, p. 857)
277. „Tinerețea, căreia i se iartă totul, nu își iartă nimic; vârstei, care își iartă totul, nu i se iartă nimic”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 194)
278. „Economia este arta de a obține maximum din viață”. (*ibid.*, p. 191)
279. „Moderația nu este niciodată aplaudată de dragul ei”. (*ibid.*, p. 192)
280. „Supunerea înseamnă scutirea de oboseala intolerabilă a gândirii”. (*The Simpleton of the Unexpected Isles*, p. 1239)
281. „Mînia este un sfetnic rău: alungă mînia. Mila este uneori și mai rea: alungă mila. Dar nu alunga clemența”. (*Saint Joan*, p. 994)
282. „Tăcerea este cea mai perfectă expresie a disprețului”. (*Back to Methuselah*, p. 945)
283. „Clicile cele mai rele sînt formate dintr-un singur om”. (*ibid.*, p. 947)
284. „Nu ți-ai găsit cel mai bun prieten în tine însuși?” (*ibid.*, p. 957)
285. „Nu este natural să nu fii fericit” (*The Simpleton of the Unexpected Isles*, p. 1221)
286. „Dă-i unui om sănătate și un țel de urmat și nu se va opri o clipă să se întrebe dacă este fericit sau nu”. (*Captain Brassbound's Conversion*, p. 329)
287. „Nimic nu-l face pe om mai egoist ca munca” (*ibid.*)

288. „Cel ce poate, face. Cel ce nu poate, îi învață pe alții”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 189)
289. „Toate profesiunile sînt conspirații împotriva nespecialiștilor”. (*The Doctor's Dilemma*, p. 515)
290. „Nimeni nu poate fi un specialist pur fără a fi un idiot în sensul strict al cuvîntului”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 189)
291. „Toți începem ca dubluri și sfîrșim, probabil, ca mari actori”. (*Geneva*, p. 1322)
292. „Activitatea este singura cale spre cunoaștere” (*Maxims for Revolutionists*, p. 189)
293. „Măreția este singura senzație a micimii” (*ibid.*, p. 191)
294. „Oamenii mari refuză titlurile, căci sînt geloși pe ele”. (*ibid.*, p. 190)
295. „Titlurile îl disting pe omul mediocru, îl jenează pe cel superior și sînt repudiate de cel inferior”. (*ibid.*)
296. „Viața îi nivelează pe toți oamenii; moartea îl relevă pe cel eminent”. (*ibid.*, p. 193)
297. „În cer, un înger nu este o persoană deosebită”. (*ibid.*, p. 191)
298. „Zeii sînt îngăduitori față de micime”. (*Caesar and Cleopatra*, p. 250)
299. „Deosebirea dintre cel mai superficial dintre rutinari și gînditorul cel mai profund apare, ultimului, neînsemnată, iar primului infinită”. (*Maxims for Revolutionists*, p. 192)
300. „Dacă un om mare ne-ar putea face să-l înțelegem, l-am spînzura”. (*ibid.*)
301. „Într-o națiune de oameni proști, omul de geniu devine un zeu; toți îl venerază dar nimeni nu-i îndeplinește vrerea” (*ibid.*)
302. „O minune este un lucru imposibil care este cu toate acestea posibil”. (*op. cit.*, p. 857)
303. Lucian Blaga, *Zări și etape*, p. 12.
304. „Orice vis e o profecție: orice glumă e un zălog la sînul timpului” (*John Bull's Other Island*, p. 452)
305. „O fabulă nu este un lucru care a avut loc în trecut, ci un lucru care va avea loc în viitor” (*Back to Methuselah*, p. 945)

ABSTRACT

George Bernard Shaw - A Philosophy of Language and Speech is both a literary and linguistic approach to G.B.Shaw's style, regarded from specific point of view, that of the writer's philosophy concerning language and speech. On various occasions, Shaw expressed his theoretical opinions concerning the functions of both language and speech in social life. Perhaps the most important articles he wrote on this subject have been grouped by Abraham Tauber in his anthological volume *Shaw on Language*. *Pygmalion* attracted a great deal of critical attention because of its stylistico-dialectal milieu, and even managed to make the reading public all over the world aware of the social significance of the dialectal differentiation of the English language. But very few have become aware, or expressed that what lies behind the literary work, or behind the numerous theoretical articles he wrote is not an accidental, occasional viewpoint, but a constant meditation on the role of language and speech in social life, a coherent attempt to elaborate within the very body of his artistic creation his own philosophy of language and speech. The meditation on linguistic problems is not with Shaw an external element, but the very substance of his dramas or comedies, it is both the input and the output of his artistic creation, it is what he writes about and the way he writes, it is both content and style. This volume is only a part of our attempt to decipher this complex milieu, and it leaves out the whole series of plays in which Shaw wrote dialectal parts, which will constitute the subject-matter of another volume.

In the present volume we draw the reader's attention to the dramatist's meditation concerning some fundamental linguistic problems, such as language development from an ontological viewpoint, its possible evolution from the perspective of the hundreds of generations to come, revealing the artist's belief in the communicative function of language in the context of the changing social relations in a world full of dynamism and in continuous striving for perfection. This diachronic approach is completed by a synchronic one, in which the various linguistic aspects in the focus of the writer's attention are turned into *sui generis* facts of style.

In a way, *Back to Methuselah* is a play similar to *Pygmalion*. The linguistic similarity between the two plays is not one of surface, but of deep structure. It lies not in the similarity of the ideas concerning the use of language in certain definite circumstances, but in a profounder similarity of meaning, which has its roots in the writer's philosophy concerning language and speech. In *Back to Methuselah* Shaw

meditates upon the relations existing between the development of language and thinking, upon the way in which communication takes place between people by means of the use of language and speech, upon the cognitive function of language. Shaw considers the cultural achievements of mankind, the concordance between language and speech, and between society and language development.

Back to Methuselah, A Philosophy of Language and Speech is the first chapter, and it also suggests the main idea and the title of the whole volume. It is divided into three subchapters, which correspond to the three plays of Shaw's pentalogy in which the theme of language and speech plays a predominant part: *In the Beginning*, *Tragedy of an Elderly Gentleman*, and *As Far as Thought Can Reach*. This theme is developed in the plays on the basis of some allegorical structures, which modify their form and meaning according to the specific problems of the plays. In *In the Beginning*, the writer's allegory starts from the use of a preestablished pattern, the myth of the Garden of Eden and of the first men. The taking over of this well-known myth enables Shaw to achieve his typical coup de theatre, as he did with the Pygmalion myth, by means of the change of the theme. The theme of the demiurge is changed into the theme of the characters' own development, more fertile from a dramatic point of view. The myth has another advantage: the reduction of the problems of speech to only two interlocutors, its communicative function being preserved, while the millennial experience of mankind, which had as a result its development, is concentrated in Adam and Eve's experience. Without this trick, the dramatic treatment of the problem would have been impossible. In this play, speech is not only a means of expressing ideas and sentiments, but it becomes, besides this basic function, an instrument of a more general human cognition. Speech is turned into the very substance of Shaw's dramatic work.

As far as the relation between language and speech is concerned, one can follow in the play the way in which the main characters' thinking evolves by overcoming the difficulties derived from the need to enrich language with the abstract terms necessary to a more developed thinking and speech. The passing from concrete to abstract in language and thought is suggested from a dramatic viewpoint by the dialogue between Adam and Eve, in which the new formed notion is communicated to the interlocutor, and accepted as a result of necessity. The generalization is due to thinking, which establishes the identity between the verbal sign and notion which, in turn, could not have developed without them. Thinking becomes in the play a dramatic character as the Serpent. Thinking continues the abstraction, by forming all the grammatical categories, contributing thus to the development of the language system. Bernard Shaw re-interprets with an exceptional artistic force the theme of „cognizance" in the *Old Testament*. Once fear is defeated, ignorance and helplessness are also defeated. The heroes of the play turn knowledge into virtue, and they become capable of changing the environment. The allegory the

dramatist started from is of a religious essence. Its way of treatment is materialistic par excellence.

In his play, Shaw does not deal with the problems of a certain language, but he makes a philosophy of communication. In fact, two aspects are the subject of Shaw's meditation: language, which gives the system, and speech, the way in which the code is used in the process of communication. Dealing with language from an ontologic point of view, what the writer says through his work does not concern English, but the historical process of development of all languages. English is the carrier of these ideas as no man can express oneself without using a certain language, and because no transmissible content can exist outside a certain language in which the ideas can develop. In Shaw's case, the language in which the play was written was English. This raises two kinds of facts of style, theoretically of a different nature. The former is the stylistic category which is able to render what is universal; the latter will render the particular. The former is intrinsically connected with the logical content of language, and the forming of concepts by means of language use. Concepts have been formed in similar ways in various languages, but the significant are different, the code being specific to each language taken apart. Shaw takes an interest in both aspects: in the former because his work is a meditation on the main problems concerning language; in the latter because his way of expression is a literary work, a play, and not a linguistic or philosophical study. That is to say that the ideas are rendered by means of some characters who speak a certain language, even though this language is an anachronism if regarded historically, as it does not correspond to the epoch of development in the history of mankind taken into consideration.

In analysing the first part of the pentalogy, we conclude that allegory permits Shaw to dramatize some philosophical problems concerning language and speech. The dramatist's conception of this evolution is not contradicted, but, in fact, it is confirmed in its very essence by linguistics. We can consider this creation as an exceptional example of making extremely vivid some very abstract ideas concerning the history of languages, which couldn't have been rendered artistically outside the dramatist's exceptional dramatic gift, and outside his stylistic ability.

Tragedy of an Elderly Gentleman is different from *In the Beginning* in many respects. In the former, mankind's general want of perfection, the highlighting of the deficiencies still existing in language and thinking, determines the active character of the play, which opens a prospect of evolution, the breaking of deadlocks and of tragedy. Tragedy appears in *Tragedy of an Elderly Gentleman*, where man's dynamism is replaced by passivity, the crisis of his adapting force and the impossibility of surpassing the limits. As there is no wish for progress, the want of perfection becomes an obstacle in the way of the normal existence within the new social environment which Shaw imagines in his Utopia for a more developed

mankind. The tragedy determined by the impossibility of communication finds its way of expression in the impossibility of adapting the speech of some people living in a certain historical epoch to the demands of another epoch. Within the allegorical structure of the pentalogy, the very existence of the supermen becomes a symbolic element. In Shaw's vision they constitute a great progress if compared with the present stage in the development of mankind. The Elderly Gentleman, the representative of humanity similar to ours, defends at the beginning his property, his own social way of life, against the supermen. Their very existence means for him the frustration of some moral values he cannot share. Even if he does not understand their full significance yet, he becomes aware that they are going to replace, irrevocably, the values of that part of mankind he represents. Shaw's supermen are the masters and subjects of other social realities, customs, and moral principles, which mingle the social ideal of present day mankind with fantasy and strangeness. The misunderstanding of the two worlds is suggested by the Elderly Gentleman's incapacity to adapt rapidly to a world which contrasts with his as violently as his own would contrast with that of a tribe living at the level of the Stone Age, having different traditions and customs. In Shaw's play communication is achieved by means of a common language, but signifying for each community only what is proper to the social experience of that community. Such a language can exist only as a fiction, but the way Shaw manages to create one, to give through it substance to the conflict, or to use it as a means of expressing the aspirations and prejudices of his characters, to prove the possibility and necessity of reforms, in contrast with the possible risks of stagnation, demonstrates his great dramatic talent. It proves, at the same time, the necessity of contrast for the life of both tragedy and comedy. The immediate effect of contrast is comedy, as the comic element has always been based on the audience's conventional superiority, since the audience perceives sooner the causes of misunderstanding, which are temporarily hidden from the characters. The stronger the former effect, the stronger the latter when the audience grasps the tragic feeling of the characters. If we follow only the rules of comedy, the Elderly Gentleman is profoundly comic when he cannot make himself understood, when he cannot communicate to the representatives of the other world the social reasons of his actions. Nevertheless, the character lives in fact a great drama, the drama of his social uselessness, as well as that of the uselessness of the world he represents, a world which is doomed from the viewpoint of historical becoming, a world which he has tried to defend to the best of his abilities. His adaptation to a world has dissolved the social classes, in which the words *pauper*, *trespassing*, *private property*, *shilling*, *damages*, *landlord*, *civilized country*, have disappeared, as well as customs such as the granting of proper names, marriage, insult, swearing, in which the consciousness of shame and embarrassment does not exist any longer cannot lack intense dramatic conflict, in which speech plays an

important role. The Elderly Gentleman passes through a crisis of speech, which is nothing else but the expression of the crisis of the social inadaptability of that part of mankind he represents. Shaw uses the comedy and tragedy of speech, which become the substance of his play, by underlying what is comic and tragic in the relations among the people who use language in order to communicate with one another. There is no comedy or tragedy of speech in itself, but these exist as a reflection in language of the objective social relations among people. When he is driven to despair by the fact that he is unable to convey the social motive of his deeds, sharing the tragi-comic pains of Don Quixote, he still represents a world that has no possibility of communication with another world from which it is essentially different because it has ceased to keep pace with the other world's social evolution. He proves that the prejudices most difficult to overcome are those of the time one belongs to. Shaw's pleading is for progress and against stagnation. The comedy of speech is the means by which Shaw expresses his belief in the future. The speech tragedy comes out from the reverse of the position: it the dramatist's warning against the risks of stagnation. There is, in the play, much extravagance and much prospecting of the future, in which no one can deny the intuition of historical becoming. We can disagree with Shaw as far as some details or opinions are concerned: we can doubt that the man of the future will have a poor emotional life, or that he will be ashamed of his family one, and so on. But can we reject the direction of this allegory, that man will progress, that his social organization will permit the complex development of human personality, that language itself will be affected by all these changes and will have to mirror them, and that everything which is out-of-date will gradually have to disappear from man's consciousness?

As far as Shaw's linguistic theory is concerned, *As Far as Thought Can Reach* creates an ambiguity which did not exist earlier, and it even contradicts some of the realistic theses concerning communication, on which the whole artistic texture of the plays was based. The Newly Born, coming out of his egg, is not only adult biologically, but he is also able to speak without having ever learnt to do so. This is an idealistic idea concerning language, as no one is born with it, but acquires language through his social practice. Though language remains the means of communication of the young generation of supermen, in this play the connection between language and thinking is substantially weakened. Most of the Ancients have lost the knowledge of speech. The ones assigned to get in touch with the young generation have to brush up their language periodically. In these circumstances, meditation, the Ancient's most characteristic activity, is done in a way which is at least ambiguous. Their thoughts, a substance that has no form of expression, are transmitted directly. This way of approaching language and speech distorts the very way in which the communicative function of a language is carried out and it affects seriously both the cognitive function of Shaw's work and its artistic expression.

Nevertheless, it would be a mistake to try to find a justification for this discrepancy in the break, rather in the continuation of the artistic symbol. Paradoxically, it is due to the consistency with which Shaw develops the theme of language and speech from the viewpoint of an idealized evolution. It is implicit in Shaw that a greater abstraction, as a sign of progress in language, will allow the reaching of a point where no link between symbol, the material aspect of language, and reference will be necessary. This will give thought the possibility of being transmitted without taking the form of speech, through a process of telepathy. In this light, Shaw's thesis is subordinated to his major artistic interest, being meant to illustrate the idea of progress. Unfortunately, the thesis contradicts some fundamental linguistic data. Shaw aimed at creating a system, but the more closed it became, the more vulnerable it was, since progress rejects rigidity.

The musical structure of the pentalogy confirms the writer's numerous statements concerning the connection existing between music and the structure of his plays. Among the major remarks concerning the stylistic unity of *Back to Methuselah* are those concerning the unifying theme and recurrent motives of language and speech, which play an important part in the structure of the pentalogy, coming to the forefront in three of the five plays.

The second chapter of the volume is a study concerning the stylistic implications of puns in the psycho-social context of Shaw's plays. We plead for the analysis of puns within the emotional and/or ideologic contexts of the plays, rather than as pure lexical achievements, based on certain linguistic potentialities. The mere lexico-stylistic approach to these puns leads to the negligence of their stylistic function within the framework of the characters' feelings and intentions, and it does not take into account the relations existing between the element of surprise, represented by the dramatist's intelligence, and the element of inevitability, derived from the adequacy of the forms of speech to the concrete situations of the dramatic text. In a lot of cases, the analysed puns are considered as syntheses of certain problems or situations, as having a great significance concerning the intellectual and linguistic competence of the characters. In this respect our approach is very different from John Mills' „Automatism and Word-Play", found in his volume *Language and Laughter, Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*. Our study is also different in that it comprises a greater area of plays upon words than the one covered by John Mills, dealing not only with the lack of rigor of words and paronomasia, but also with some devices associated with puns, such as oxymoron, the false antonymy, and ambiguity. Finally, some conclusions are drawn concerning the stylistic unity of word-playing in Shaw's drama.

The next chapter of this volume is dedicated to a device with a musical significance in the stylistic use of language in Shaw's plays, synonymy. In the introductory remarks, the study tries to establish the importance of this lexical

device in the works of a playwright who was deeply interested in revealing the very essence of the social relations existing between or among his characters, and in establishing significant connections between things or phenomena. At the same time, special attention has been given to the analysis of the aesthetic function of the use of synonyms. From a stylistic viewpoint, synonyms are grouped according to three basic types: binary, ternary and mixed. This approach reflects the intention of underlining the connection between music and certain stylistic devices which have a great frequency in the Shavian drama. The binary type of synonymy would correspond to the binary rhythm in music. It may be simple, being of two terms in which the supplementary meaning is usually found in the second term, which is also the bearer of stress, and exceptional, consisting of a triolet. That is to say, elements of the ternary rhythm go into the binary one. This process augments the theme, but, at the same time, it preserves the equilibrium and symmetry, adding freshness by creating a new variety and by increasing the force of expression. In such situations, the terms are connected by the musical structure of the utterance rather than by semantic reasons. This type of connection highlights the smallest point of contact between terms, permitting the increase of area of word association the writer can make use of. The musical relations between or among terms can be formalized. In order to achieve this purpose, each synonymic term will be replaced by a letter, from a to z, which will indicate the order in which the terms appear in the writer's synonymic series. The relations between equal terms will be represented by arrows. The binary synonymic structure, inspired from the binary rhythm in music is described as $(a \rightarrow b)$. The term on which the stress falls is indicated by ' a complete binary structure being described either as $(\acute{a} \rightarrow b)$ or as $(a \rightarrow \acute{b})$. In the triolic variant of the binary structure one of the terms is complex, and the other one simple. In order to represent these relations, commas will be used between the synonyms constituting the complex value. This notational system, borrowed from the transformational-generativist representation of semantic features, indicates the organization of terms in clusters. The whole structure will be considered a configuration, in which ' indicates the stressed value: $(\acute{a}, \acute{b} \rightarrow c)$ or $(a \rightarrow \acute{b}, \acute{c})$.

Compared with the binary type, the ternary type of synonymy constitutes a rhetorical development. It also offers the possibility of contrast with the binary rhythm; in some more elaborate cases the writer can even interweave the two types. The frequency of the ternary type in the Shavian drama is very high. A basic musical element is the presence of the ternary terms. By their structure, they indicate three positions: statement, élan and flight, three elements which in music are considered to be essential. The commonest ternary structure has a climactic character and it can be described by the configuration $(a \rightarrow b \rightarrow \acute{c})$. These terms are relatively far from each other if they are taken out of the context in which they are used, and, as such, they are usually not registered as synonyms : by synonymicons.

That is why, the stylist must re-define them in order to identify the slightest points of contact. In Shaw's particular case, the synonymic mass becomes a necessity and it is easily predictable as a component of his style. On the other hand, each synonym has its individuality, and this is not predictable. When dealing with synonymy in a writer's work, one deals with a complexity of psychological factors, characteristic both of the writer and his characters. In these circumstances, in literary works, the synonymic series must be regarded as open series, as no writer's imagination can be restricted by the limits of fantasy imposed by synonymicons. The words a writer includes into his synonymic series, no matter whether they are used metaphorically or not, must be re-defined, underlining their point of contact. The larger the synonymic series, the greater the confusion they can provoke if taken out of the context in which they are used.

The mixed structure of synonymy may be considered, in broad lines, as being based on a combination of binary and ternary structures. In synonymic practice, as in the musical one, one will meet very seldom series which might correspond to the pattern *binary type + ternary type = mixed type*. The nonhomogeneous stresses of the two structures are disposed in an irregular way, a fact which gives the mixed structure a specific movement. The asymmetric structures, to which syncopes and tension falls are added, contribute to the feeling of freshness, originality and dynamism. All these qualities play an important part in forming the impression of vivacity of style, especially when a writer uses traditional methods, such as synonymy. The mixed structure which would correspond to a cumulative organization of terms, derived from a binary and a ternary structure, can be described either by $(a,b \rightarrow c,d,e)$ or $(a,b,c \rightarrow d,e)$, but no one of these configurations has been identified in the analysed examples. With Shaw, the distribution of terms is heterogeneous, as in $(b,e,f,g \rightarrow c,d \rightarrow a,h,i)$. The first cluster described by this formula represents a quaternary structure, derived from a compound binary one.

The analysis concerning the stylistic function of synonyms continues with the discussion of another device which is characteristic to the Shavian drama, the anticlimactic synonymic order. Anticlimax is typical for all levels of his drama, and it is not surprising to identify it on this level, too. Other types of grouping the synonyms analysed in this study depend upon the sonority of words, the lexical and grammatical devices that take part in their formation, and the change of register. The stylistic opposition of synonymic terms is also considered here. All these ways of organizing the synonymic series are subordinated to the basic musical structures which have been analysed at the beginning. For example, the anticlimactic synonymic order and the changes of register correspond to binary, ternary, or mixed structures in which the stress does not fall on the last term of the configuration, as in $(\acute{a} \rightarrow b)$, or in which the terms belong to a lower register. For lack of an adequate graphic symbol, in order to indicate this relation the symbol : has been used, as in

the configuration (a, b $\rightarrow$ c). The supplementary musical connectives, such as rhyme, the phonological coincidence due to the use of prefixes cannot be represented, as they require another kind of formalization. But the basic structures of synonymic series remain the above mentioned models.

The last chapter of this book is dedicated to the study of Shaw's aphorisms and paradoxes, considered as a rhetoric of negation. The Shavian aphorism is seen as expressing a philosophical and aesthetic outlook which, saying NO to the present, tries to open new prospects for the future of mankind. As the aphorism is never neutral in character, it is considered to be in tune with the debating type of drama, being a rapid and efficient means in obtaining syntheses. As the Shavian aphorism is basically negative in meaning, forcing a positive alternative as the aim of his opposition, it is also in agreement with Shaw's general opposition to the social, spiritual, and artistic problems he deals with. The study also considers the stylistic unity of Shaw's aphorisms and paradoxes with the debating type of drama, the internal stylistic unity of aphorisms and paradoxes, as well as the poise between general and particular. The aphorisms from both his plays and *Maxims for Revolutionists* are regarded as syntheses of some of the most characteristic Shavian themes, and the gravamen of many of his plays. If in discussing the stylistic unity of aphorisms with comedy and the debating type of drama in particular the synthetic means prevail in our approach, in establishing the internal stylistic unity of aphorisms the analytic means become predominant. Shaw's aphorisms are united through their affiliation to the negative type of rhetoric and their penchant for paradox, while their variety of expression is given by three basic means: lexical, grammatical and stylistic. Among them it is frequently artificial to attempt a discrimination, as the final effect is the result of their interference, and one of them cannot be considered without the others.

This volume has been entitled *George Bernard Shaw - A Philosophy of Language and Speech* because we consider that Shaw has succeeded in dramatizing some theoretical ideas which constitute certain basic achievements of linguistics. At the same time, the linguistic expression of his art implies a thorough study of the stylistic potentialities of the English language, a deep respect for the language in which he wrote, and for the wisdom of the innumerable generations which brought their contribution to its development and enrichment of expressive resources. The theme of language and speech constitutes a very important unifying stylistic element in Shaw's drama. When considered from the perspective of his entire dramatic work, this theme acquires another significance than when it is regarded as a singular element in a single play. The existence of a unifying linguistic idea cannot be noticed if a single, or very few stylistic devices sharing the same structure and properties are considered. But when regarded from the viewpoint of macrostylistics, the individual elements which constitute the object of study on the level of

microstylistics acquire new properties. They reveal a higher organization of form, which is subordinated to the achieving of a certain aesthetic purpose, and are coordinated by some fundamental linguistic properties. This is the case of G.B. Shaw's dramatic work, and these properties can be synthesized only within the writer's own philosophy of language and speech.



CUPRINS

Cuvînt înainte	5
1. <i>Back to Methuselah</i> : o filosofie a limbajului	
1.1. <i>In the Beginning</i>	7
1.2. <i>Tragedy of an Elderly Gentleman</i>	26
1.3. <i>As Far as Thought Can Reach</i>	39
2. Limbajul în contextul psihosocial al operei: implicațiile stilistice ale jocurilor de cuvinte	
2.1. Premise critice	44
2.2. Lipsa de rigurozitate a cuvintelor: echivocul și tehnica reducerii la absurd	46
2.3. Paronomaza	58
2.4. Procedee asociate prin funcție jocurilor de cuvinte	62
2.5. Unitatea stilistică a jocurilor de cuvinte	66
3. Limbajul și muzica: valențele stilistice ale sinonimiei	
3.1. Sinonimia lingvistică din perspectiva operei literare	69
3.2. Expresivitatea seriilor sinonimice	72
3.2.1. Tipuri binare de sinonimie	72
3.2.2. Tipuri ternare de sinonimie	77
3.2.3. Tipuri mixte de sinonimie	81
3.2.4. Ordinea sinonimică anticlimactică	83
3.2.5. Alte procedee de grupare a sinonimelor	85
3.2.6. Opoziția stilistică a sinonimelor	86
3.2.7. Schimbarea de registru și sinonimia	90
4. O retorică a negației: aforismele și paradoxurile lui G.B.Shaw	98
Note	117
Abstract (Rezumat în limba engleză)	145

Redactor: Christian TĂMAȘ

Tehnoredactare computerizată:
A'92 srl, Tel&Fax (098)117522

Tehnoredactor: Adrian BUTUCĂ

Apărut: 1992

Format: 54 × 84/16

Coli tipo: 8

Bun de tipar: 24.11.1992

Editura GRAPHIX
str. Ștefan cel Mare nr. 2 bis
IAȘI - ROMÂNIA

Tiparul: ROTA SRL
executat sub cda nr. 520



Str. Ștefan cel Mare 2Bis
6600 IAȘI * ROMÂNIA
Tel. 40-8-116981 * Fax 40-8-117631

LONDON Office
Phone 071-791-3171 * Fax 071-790-3564



George Bernard Shaw: O FILOSOFIE A LIMBAJULUI
se constituie într-un studiu ce se sprijină pe o foarte atentă analiză a subtilităților limbajului scriitorului englez, ilustrată prin numeroase citate semnificative, date de către autor pentru exemplificare.

Lucrarea de față, cu reale calități științifice, este elaborată cu cea mai mare îngrijire și fundamentată pe o documentare cât se poate de serioasă și poate fi folosită - atât ca metodă cât și, în bună parte, ca text - pentru a analiza din punctul de vedere al filosofiei limbajului opera oricărui alt scriitor sau operele literare în general.

H. R. R a d i a n